ESCRIBIR SOBRE LA RUINA. OPERACIONES POLÍTICAS DE LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA 1985-2015

A Dissertation

Presented to

The Faculty of the Department

of Hispanic Studies

University of Houston

In Partial Fulfillment

Of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

In Spanish

By

Bruno Ríos Martínez de Castro

May, 2019

ESCRIBIR SOBRE LA RUINA. OPERACIONES POLÍTICAS DE LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA 1985-2015

An Abstract of a Dissertation

Presented to

The Faculty of the Department

of Hispanic Studies

University of Houston

In Partial Fulfillment

Of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

By

Bruno Ríos Martínez de Castro

May, 2019

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

During the last thirty years, Mexico has experienced a profound transformation. With the beginning of the 1980's, neoliberalism started to take shape in the country through economic, social and political policies that, in the view of those in power, would propel the Mexican economy into the twenty-first century. The promise of economic success and of modernization came with severe consequences: in these thirty years, neoliberalism has aggravated social inequalities and endangered the democratic will that is the foundation of society. How can literary discourse configure and respond to this threat? How can it become, in its most successful moments, a reconciliatory but critical political discourse? These are the main questions I attempt to answer in this dissertation. Considering the historical and political context that produce them, the primary purpose of this dissertation is to examine the different aesthetic and thematic strategies with which this corpus of works can configure a discourse of resistance against neoliberalism's disarticulation of the political subject. I call these strategies "political operations".

Tracing a historical account of a series of moments of high political relevance, I examine how poetic discourses and a few fiction narratives escape the binding power of hegemonic neoliberal rationalities. Chapter 1 examines the emergence of a new kind of political organization, namely a commune, as a sign of an extraordinary sense of social solidarity after the earthquakes of 1985 in central Mexico. I analyze "Las ruinas de México" by José Emilio Pacheco as a poetic discourse that articulates that emergence. Chapter 2 focuses on the unspoken and contemporary disaster of the AIDS pandemic during the eighties by reading *Poesida* by Abigael Bohórquez as poetic testimony of the deaths of members of the gay community. Following a historical intermezzo explaining

the political transition to democracy from the mid 90's to the mid 2000's in Mexico, Chapter 3 discusses the poetic reaction of Jorge Humberto Chavez's work to the surge of violence during Felipe Calderón's presidency. Chapter 4 explores the way narratives can elude the pull of the narconarrative by analizing the cinematic universe of Alex Rivera. Chapter 5 discusses the global implications of neoliberalism beyond national borders by reading comparatively two works of ecopoetics by Mexican poet Coral Bracho and the work in English by Juliana Spahr.

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto habría sido imposible sin la ayuda, el consejo y el acompañamiento de muchísimas personas.

En primer lugar, tengo que agradecerles a mis colegas de la Universidad de Houston y en muchas otras universidades por su compañía y amistad en estos años de trabajo, disfrute y adversidades. Génesis Guerrero, Alejandro Basulto y su esposa Silvana Batllori, Henk Rossouw y Tavie, y demás colegas del departamento de inglés que estuvieron ahí siempre. Pero sobre todo gracias Paco Estrada por ser mi hermano, mi colega, mi consuelo y el mejor de los amigos. También es importante mencionar a mis colegas de otras universidades, en especial a Erin Gallo que se ha convertido en una amiga y colega indispensable; a Isabel Díaz Alanís, Gaëlle Le Calvez, Rafael Acosta, Iván Aguirre, Oswaldo Zavala, Sarah Pollack, Silvia Aguilar Zéleny, Oswaldo Estrada y muchos más que me enriquecieron con sus lecturas y comentarios todos estos años. Sería una falta imperdonable dejar de mencionar a mis profesores y colegas del Tecnológico de Monterrey, quienes me dieron las bases para poder llegar a donde estoy ahora, especialmente a Nora Guzmán y Blanca López de Mariscal que me enseñaron a trabajar con integridad y con amor a los libros.

Tengo que agradecer también a mis estudiantes de todos estos años. Su enseñanza ha sido mucho mayor de lo que yo he podido enseñarles. Gracias por ser tan amables conmigo y por hacer que mis días sean siempre más ligeros, así como permitirme, incluso, plantearles algunas de las ideas de esta disertación en muchas de las tangentes que tomamos en clase.

También quiero agradecer brevemente a la comunidad ciclista, a Doug Candler y a Kathy, Fabrizio Ordoñez, Cliff Jones, Justin Moss, Suzanne Hoy, Randy y Jessica Biddle. Sin ellos y sin las horas y horas sobre la bicicleta, los momentos más amargos hubieran sido insuperables. También gracias a mis amigos Melissa Schoonover, Joe Logan, Brittani Kaleh, y Erica Eliason que nos brindaron techo y su cariño durante el huracán Harvey, y a todos quienes nos apoyaron en esos momentos. Sin ellos este proyecto no hubiera llegado a terminarse.

Por supuesto, estoy infinitamente agradecido con mi familia por haberme apoyado siempre. Mis padres, Inés y Renato, que han sido siempre mi más sólido apoyo con su amor incondicional, su congruencia y su ejemplo. Mi esposa y compañera de batalla, Linda Rodriguez, que ella sola me ha llevado de la mano en la luz y en la oscuridad, con amor y retándome a no rendirme. Y a mi hermano por elección, Oziel Farías, por su amistad y acompañamiento.

La deuda con mi comité y mis profesores es tal vez la más grande de todas. Anadeli Bencomo, Mabel Cuesta, Christina Sisk, Guillermo de los Reyes, Alejandra Balestra, gracias por su paciencia y apoyo. Gracias a Cristina Rivera Garza, cuyo trabajo ha sido fundamental para pensar de otras maneras la poesía de nuestro tiempo. Roberto Tejada, que es un modelo a seguir como persona y como académico, y cuyas clases fueron un parteaguas en mi quehacer profesional y mi trabajo como poeta. Pedro Gutiérrez Revuelta, que muy pronto me devolvió y reiteró el amor por la poesía y el escepticismo contra el *establishment.* Y finalmente, miles de gracias a mi director, guía, colega y amigo, José Ramón Ruisánchez que, contra viento y marea, a punta de su incansable y luminoso trabajo, plumazos y cafés y comidas y risas y noches interminables me hizo no sólo un mejor escritor y académico, sino una mejor persona.

Todas y todos ellos (y más de los que probablemente me estoy olvidando) fueron y son indispensables para mi trabajo y para que esta disertación pudiera realizarse. Les estoy eternamente agradecido.

ÍNDICE

DEDICATORIA

Para

Mis padres, Inés Martínez de Castro y Renato Ríos.

Pero sobre todas las cosas, para mi más sólido cimiento, mi amor, Linda.

Introducción

El lugar de la poesía en el México neoliberal

Yo no digo nada escucho correr

El   agua subterránea

En su murmullo me disuelvo

Soy la fuente

Y el enigma

-Inés Martínez de Castro, "Canto a las palabras"

La tarde del 26 de agosto de 2017 terminé de revisar una de las primeras versiones del capítulo primero de esta disertación. En aquella versión temprana, comenzaba a pensar en dos desastres contemporáneos durante la década de los ochenta en México, y dos libros de poemas que respondían a ellos de manera directa: los terremotos de 1985 que destruyeron gran parte de la ciudad de México junto con *Miro la tierra* (1986) de José Emilio Pacheco; y la pandemia del SIDA que provocó centenas de muertos hasta mediados de la década siguiente, así como el libro *Poesida* (1996) del poeta sonorense Abigael Bohórquez. Al mismo tiempo, casi de forma profética, leía el importante libro de Rebecca Solnit, *A Paradise Built in Hell,* (2009) en el que argumenta que, tras los desastres más terribles, o durante la devastación más profunda de una comunidad, surgen también deseos y posibilidades que brillan incluso desde las ruinas, desde los cadáveres, desde los escombros y las cenizas (Solnit 6). Los desastres no nos brindan estos regalos, dice Solnit, pero sí funcionan como vías para recibirlos; son, al final, mecanismos que generan la posibilidad de que surja un sentido extraordinario de solidaridad ante la crisis: traen a colación las tensiones, los conflictos y las tendencias existentes en una sociedad y su gobierno; las llevan a un punto de quiebre (Solnit 152). En ese momento, estas ideas me parecían sólo eso: hallazgos felices que me permitían pensar las respuestas comunitarias a estos dos desastres más allá de la destrucción material y la muerte, así como las formas en las que la poesía puede articular un discurso que interpela a estas formas extraordinarias de solidaridad social.

Para la mañana del 27 de agosto, justo al día siguiente, todas mis notas sobre este y otros proyectos, gran parte de mis libros propios y ajenos, y la gran mayoría de nuestras

modestas pertenencias flotaban en el agua turbia dentro de nuestro apartamento en Houston. Durante esa noche, el huracán Harvey causó las lluvias más intensas de las que se tiene registro y nos trajo las aguas del río cercano —donde íbamos a caminar los fines de semana— hasta todos los rincones de nuestra casa. En unas cuantas horas habíamos perdido lo que con mucho esfuerzo mi esposa y yo conseguimos comprar durante los cinco años previos. Y así, como escribió José Emilio Pacheco en "Las ruinas de México", la palabra "desastre" se hizo tangible. Los meses siguientes no se trataron, pues, de intelectualizar el desastre para/desde lo literario, ni tampoco de pensarlo en términos abstractos como algo ajeno. Se trataron de sobrevivirlo. Fuimos testigos del punto de quiebre, de la más profunda crisis, y también de la increíble solidaridad de nuestros amigos, nuestros familiares y también de completos extraños. Descubrimos, así, la veracidad de los testigos que leo cuidadosamente en estas páginas.

También gracias a esta experiencia, o mejor, a esta serie de experiencias con nuestro desastre personal y compartido, refrendé la práctica necesaria para aproximarse a la historia reciente de México y a su literatura. Es, sin duda, una práctica que aprendí del trabajo que ha hecho Roberto Tejada con la historia arte y también en su labor poética, especialmente en su importante libro *National Camera* (2009): hacer de la historia literaria reciente de México, una historia amorosa. Por historia amorosa me refiero a la operación que Roland Barthes lleva a cabo en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977): proponer un sitio de enunciación que sea el "lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla" (Barthes 13). Es gracias al ejemplo de Tejada que puedo añadir algo a ese lugar de enunciación. En este sentido, lo primero que propongo en esta disertación es que, al realizar esta práctica,

hablar "amorosamente" no se queda en el lugar del soliloquio o del monólogo, sino que el objeto de estudio en esta historia sí habla, dialoga: articula una serie de discursos, siguiendo un imperativo ético, que responden a momentos de crisis.

Poesía y política

Esta disertación nace de la confluencia de dos posturas críticas opuestas con respecto al vínculo entre poesía y política en el México contemporáneo. Por una parte, críticos como Malva Flores en su libro *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"* (2010), y de forma más sucinta Alejandro Higashi con la publicación de *PM/XXI/360º* (2015), han argumentado que los poetas nacidos a partir de la década de los setenta se han mantenido al margen de la complejidad política de su contexto. Es decir, hay una retirada de lo político[1] en la obra de los poetas que escriben durante las últimas dos décadas del siglo XX y la primera del XXI.

Para llegar a esta conclusión, después de revisar una amplísima bibliografía, Higashi reduce una gran cantidad de factores que propician la dispersión estética que presentan los poetas más jóvenes a tres causas fundamentales. La primera es la influencia que ha tenido la "tradición de la ruptura" como mecanismo de formación para las generaciones subsecuentes de poetas. A partir de la publicación del prólogo de Octavio

[1] Entiendo por "político" la diferencia que hace Jacques Rancière entre "política" y "lo político". Si la política es el sistema de estrategias e instrumentos del poder para administrar las formas de dominación que se asocian con el Estado, "lo político" representa el momento en el que surge un "sujeto político", siempre relacional e intersubjetivo, es decir, un colectivo de individuos que buscan salir de la invisibilidad para, a través de la movilización y el discurso, intervenir y reacomodar el estado de cosas. Para Rancière, el único sujeto político posible es el *demos,* es decir, el pueblo, que al subjetivarse como grupo en disenso con el estado de cosas, busca reestablecer la "presunción de igualdad", es decir, la voluntad democrática horizontal de la sociedad. Ver *The Politics of Aesthetics.*

Paz en la exitosa antología *Poesía en movimiento* (1966), seleccionada y anotada por Paz, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Alí Chumacero, el poema, convertido en "signo en rotación", se vuelve atemporal y, por consecuencia, "sobrevive a la realidad histórica que describe" (*PM/XXI/360º* 76), dice Higashi. Esa es la potencia pedagógica de una antología que aún se sigue reimprimiendo: haber desligado al poema de su especificidad histórica.[2] La segunda causa que señala Higashi es el fracaso del sistema educativo mexicano para formar un público lector de poesía, ni mucho menos formar lectores que puedan parecerse al lector ideal que se involucre como co-creador del poema —ese lector ideal que buscaba *Poesía en movimiento.* La poesía, como resultado, se ha convertido en un género marginal, poco leído, estudiado por lectores especializados o por los propios poetas. Es un género, según Higashi, que se mantiene también al margen de su realidad política, de su contexto histórico, y de la gran mayoría de los lectores. Esto, entonces, conlleva a la tercera causa: en el México contemporáneo, el mercado de producción y circulación de la poesía se encuentra capturado por las herramientas del Estado. Para Higashi, el hecho de que los poetas del siglo XXI conformen una generación alejada de los movimientos sociales de los últimos cuarenta años, y que además participen de forma activa en un esquema de producción solipsista —es decir, que escriben para ser leídos por otros poetas—, explica la preponderancia del *yo* autobiográfico en la poesía reciente. La conclusión del crítico es: mientras el Estado controla la producción y circulación de

[2] Higashi agrega que la "tradición de la ruptura" se convirtió en una forma canónica de cómo había que leer y escribir poesía. La propia selección de *Poesía en movimiento,* pero sobre todo su acomodo, tenía la pretensión de formar un público lector de poesía para renovar una idea anquilosada de la misma. Era, en otras palabras, un proyecto que pretendía traer a la poesía escrita durante la primera mitad del siglo XX a la "modernidad". Higashi añade que, mediante el acomodo de los textos en la antología, que empezaba por los autores más jóvenes en 1966 y avanzaba retrospectivamente hasta llegar a José Juan Tablada, la antología educaba a su lector de forma progresiva para leer en una curva de dificultades ascendente (*PM/XXI/360º* 27).

libros de poesía a través de un amplio número de estímulos como becas, coediciones, impresiones y premios, los poetas privilegian una profesionalización de la escritura para ser leída por sus pares sobre una poesía comprometida o de denuncia ante la realidad social y política de su contexto (*PM/XXI/360º* 305-327).

Si bien la amplia lectura del panorama de la poesía mexicana contemporánea que propone Higashi acierta en puntos importantes, cabe notar que también tiene algunos puntos ciegos. Uno de ellos, y tal vez el más importante, es que en su vasto análisis bibliográfico no se encuentra *Los muertos indóciles* (2013) de Cristina Rivera Garza, un libro que demuestra de manera contundente que un buen número de escrituras recientes (o por lo menos las obras que elige y que le interesan) dialogan y operan en respuesta a su realidad política. En especial, cabe recalcar que las escrituras de las que se ocupa Rivera Garza son las que llama "necroescrituras", es decir, procesos de escritura que suceden de manera dialógica, que cuestionan la unicidad del autor y su función como creador de sentido desplazándola a la función del lector (Rivera Garza 22), y que al mismo tiempo han pasado de la página a la pantalla digital. Tomando en cuenta también que se trata de textos producidos en un mundo de violencia espectacular, las necroescrituras son, sobre todo, procesos de producción textual que emergen "entre máquinas de guerra y máquinas digitales" que buscan la "desposesión sobre el dominio de lo propio" (Rivera Garza 33). Esa desposesión, que se fragua como una crítica directa a los procesos de producción y asimilación del lenguaje en el capitalismo, al servicio del mercado, es lo que Rivera Garza llama desapropiación: una poética que no solamente busca apropiarse del trabajo de los demás, que sería otra forma de la función autoral, ni tampoco el simple hecho de revelar esa apropiación como parte del proceso de escritura; busca cuestionar "el dominio

que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales (…) que carecen de propiedad" (Rivera Garza 270). A través de distintas operaciones retóricas y técnicas textuales como el uso de materiales ajenos y la estética citacionista, como lo hace Sara Uribe en *Antígona González* (2012) para escribir sobre los desaparecidos en México, o Luis Felipe Fabre en *La Sodomía en la Nueva España* (2014) al resignificar fragmentos de textos de la Inquisición del siglo XVII para hablar sobre las minorías sexuales, por mencionar un par solamente, este tipo de "escrituras desapropiadas" demuestran que la poesía reciente se ha interesado por su contexto político tanto en sus temáticas como a través de la forma.

El propósito principal de esta disertación emerge de la coyuntura de estos dos panoramas de la poesía mexicana contemporánea: analizar un corpus de obras que se producen en el transcurso de los últimos treinta años en México, desde 1985 hasta 2015, y que pueden ser leídas de manera crítica en su potencialidad política. Este periodo no es arbitrario, sino que coincide con el inicio, la implementación y las consecuencias más graves del neoliberalismo como política de Estado. Considerando el contexto histórico y político en el que se producen, leo las estrategias estéticas y temáticas con las que este corpus de obras, sobre todo poéticas, enfrentan, desdicen u ocupan un lugar distinto al de las narrativas oficiales del Estado, los medios de comunicación masiva y las narrativas de ficción en momentos de alta actividad política. Llamo "operaciones políticas" a la pluralidad de estas estrategias.

El corpus de obras que he seleccionado puede ser leído como una respuesta directa a las condiciones generadas por el viraje neoliberal. Cabe decir, antes de continuar, que el neoliberalismo como concepto no puede reducirse a un mero sistema

económico o a una forma de gobernanza. Siguiendo el trabajo de David Harvey en *A Brief History of Neoliberalism* (2005), y sobre todo el indispensable libro de Wendy Brown *Undoing the demos: neoliberalism's stealth revolution* (2015),[3] entiendo el neoliberalismo como una función ideológica que naturaliza los valores del modo de producción económica capitalista, al nivel de prácticas sociales y culturales. Su naturaleza abarca mucho más que el sistema económico, y una de sus principales características es que va en detrimento de la capacidad política que tienen los sujetos para intervenir e involucrarse en la forma de gobernar y ser gobernados.

Desde esta óptica, analizo tres momentos cruciales de la era neoliberal en México en los que coinciden una serie de desastres contemporáneos que tuvieron un impacto sustancial en la forma de generar discursos políticos. Un primer momento sucede durante el arranque del neoliberalismo como política de Estado desde finales de la década de los setenta hasta fines de los ochenta, en el cual se producen dos desastres que dieron pie a obras poéticas importantes: los sismos de 1985 en el centro del país que devastaron la ciudad de México, y la pandemia del SIDA que causó cientos de muertos desde mediados de los ochenta hasta la implementación de medicamentos antirretrovirales a mediados de la década siguiente. En segunda instancia, la implementación de las políticas neoliberales en la frontera norte del país generó consecuencias profundas en los estados limítrofes. A partir de la firma del TLCAN, la industria maquiladora en las ciudades fronterizas creció de forma exponencial, aprovechándose la mano de obra barata y la cercanía con los puertos de cruce. La maquila creó una franja de pobreza y explotación alimentada por la

[3] Existe también una traducción al español de este libro realizada por Víctor Altamirano. Ver Brown, Wendy. *El pueblo sin atributos.* Malpaso Ediciones, 2017.

migración masiva de personas del centro y sur del país hacia la frontera.[4] Después, ya entrada la primera década del nuevo milenio, la frontera norte se vio azotada por una explosión de violencia espectacular, propiciada por la llamada “guerra contra el narco” del expresidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012). Con cifras que siguen siendo apabullantes, tras cientos de miles de muertos, la violencia desatada por esta guerra por la soberanía del capital de las drogas y el ejercicio de la fuerza por parte del Estado se convirtió en el epicentro del discurso cultural a nivel económico y social. Un gran número de obras artísticas y literarias reprodujeron la forma en la que se justificó la guerra desde el Estado. Y finalmente, analizo un tercer momento que evidencia otra de las consecuencias más terribles del capitalismo tardío: el desastre ecológico. Además de ahondar las brechas de clase y crear un sistema que genera riqueza sólo para una pequeñísima minoría, el neoliberalismo es también un sistema depredador de recursos naturales, que están sólo al servicio del capital.

Antes de ahondar en el análisis de estos tres momentos en la historia reciente de México, es necesario discutir a profundidad el contexto compartido que los une. Por ello, me detendré a desarrollar los conceptos teóricos que explican las formas en las que el neoliberalismo, como racionalidad política, se ha convertido en un sistema productor de subjetividades precarias, reduciéndolas solamente a su valor económico.

El neoliberalismo como narrativa hegemónica

[4] Aunque la industria maquiladora surge desde los años sesenta, es con la implementación del neoliberalismo económico que se da una explosión de parques industriales en las principales ciudades de la frontera. Como punto de referencia, según Alejandro Lugo, para 1997, sólo en Ciudad Juárez existían diecisiete parques industriales en la zona conurbada y aproximadamente 200,000 trabajadores y trabajadoras, número que ascendió a 230,000 para el año 2000. Ver “Maquiladoras, Gender, and Culture Change”, pp. 72-74.

El neoliberalismo es, en primera instancia, una teoría de las prácticas político-económicas del sistema capitalista tardío. La propuesta del modelo político y económico neoliberal, que se puso en práctica por primera vez tras el golpe de Estado de Augusto Pinochet en Chile a partir del 11 de septiembre de 1973 y que después se impuso en otras regiones del mundo, tiene como fundamentos la idea de que el bienestar del ser humano puede lograrse a través de la liberación de la libertad y habilidades emprendedoras del individuo dentro de un marco institucional basado en los derechos inalienables a la propiedad privada, el libre mercado y, sobre todo, el libre comercio. Dentro de este marco institucional, la función del Estado es la de la preservación. El Estado debe garantizar, entonces, la existencia de las instituciones privadas dentro de la estructura del capital, así como crear y mantener todos los recursos militares, policiacos y legales para asegurar el funcionamiento del mercado y la preservación del derecho a la propiedad privada (Harvey 2). Dicho de otro modo, el Estado está encargado de la política, como la entiende Ranciére: establecer un marco legal y sensible "en donde se definen los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir" (Contreras Natera 11).

Los efectos económicos de la implementación del modelo neoliberal se han traducido en la completa desregulación del comercio y de los mercados financieros, así como la creación de zonas comerciales en donde el libre tránsito es fundamental. Asimismo, se han reducido radicalmente los mecanismos de asistencia social por parte del Estado y otras protecciones para los más vulnerables; se han privatizado también recursos del dominio público (educación, espacios públicos, construcción, prisiones, la milicia, entre otros), y aún más importante, la era neoliberal ha sido también la era de la

devastación del medio ambiente. En este sentido, al priorizar los valores del mercado y el capitalismo depredador, el neoliberalismo es también la causa de la extinción masiva de especies y la destrucción de ecosistemas.

Sin embargo, para la gran mayoría de la población, el modelo neoliberal ha representado una forma increíblemente efectiva para restituir el poder absoluto de las élites económicas y sociales. La concentración de riqueza se ha exacerbado, desde la década de los ochenta, en un porcentaje mínimo de la población, produciendo hombres y corporaciones con una enorme cantidad de capital mientras el resto de los miembros de la sociedad viven en un estado constante de escasez.

Si bien estos aspectos van de acuerdo con el entendimiento de las políticas estatales que se han puesto en vigor en el capitalismo tardío, es importante entender que el neoliberalismo no puede ni debe reducirse a ser un concepto que nombra meramente estas cuestiones. Más allá de ser una fase del capitalismo, o incluso una ideología que supone la liberación de los mercados para incrementar los ingresos de la clase capitalista, el neoliberalismo debe de entenderse, y aquí sigo a Wendy Brown, como un orden normativo que "takes shape as a governing rationality extending a specific formulation of economic values, practices, and metrics to every dimension of human life" (Brown 31). Dicho de otro modo, el neoliberalismo como racionalidad política se infiltra en todos los aspectos económicos, sociales y sobre todo políticos de los seres humanos como una expansión del modelo de mercado, produciendo así sujetos que se limitan a su valor económico como actores del mercado. Esta reducción es lo que Brown llama, siguiendo a Michel Foucault, el *homo oeconomicus.*

En este sentido, el neoliberalismo se ha convertido en un modo hegemónico del discurso, es decir, ha tenido efectos tan profundos que lo que comenzó como un modelo político y económico de producción y acumulación de capital ahora ha colonizado en el sentido común. Las sociedades contemporáneas globalizadas han naturalizado los valores del mercado en la forma en la que interpretan y entienden el mundo. Lo que esto significa, en última instancia, es que los mecanismos tecnológicos de control de información, así como las infraestructuras para acumular, almacenar, analizar y transferir información de forma masiva han sido sumamente exitosas para determinar tanto las decisiones en el mercado como para mercantilizar la vida cotidiana de los ciudadanos (Harvey 3).

Esta colonización de todos los aspectos públicos y privados de los seres humanos tiene, por supuesto, implicaciones políticas. En primera instancia, el Estado neoliberal está en contra de cualquier forma de solidaridad social, en especial aquellas que puedan ponerle límites a la acumulación de capital. Esto es: las organizaciones y movimientos civiles que adquirieron fuerza durante gran parte del siglo XX, ahora deben controlarse o destruirse por completo (Harvey 75). A este proceso Brown lo llama la "revolución secreta del neoliberalismo", es decir, el desmantelamiento del *demos,* entendido como la colectividad política en su totalidad y también como el proletariado. Cito a Brown:

> When there is only *homo oeconomicus,* and when the domain of the political itself is rendered in economic terms, the foundation vanished for citizenship concerned with public things and the common good. Here, the problem is not just that public goods are defunded and common ends are devalued by neoliberal reason,

> although this is so, but that citizenship itself loses its *political* valence and venue (Brown 39)

Lo que Brown está argumentando en esta cita es que el sujeto neoliberal pierde la agencia de la ciudadanía para participar en la vida política. Cuando dice que pierde valencia, lo que implica es que el ciudadano se limita a ver el mundo a través de la estructura del mercado, es decir, no puede pensar en lo común o en lo público de formas eminentemente políticas. En cambio, cuando Brown asevera que el ciudadano pierde "venue", que puede traducirse como cabida o espacio, se refiere a que el ciudadano ha dejado de tener una participación tanto en la vida política como en el Estado, ambos ya reconfigurados por la razón neoliberal. En consecuencia, la existencia del sujeto neoliberal como *homo oeconomicus* elimina por completo la idea del pueblo, es decir, "a demos asserting its collective political sovereignity" (Brown 39).

Tomando esto en cuenta, a lo que asistimos es a un cambio profundo de una sociedad basada en la seguridad laboral y en las garantías sociales proveídas por el Estado, hacia una sociedad que funda sus cimientos en la precarización. Dicho de otro modo, el neoliberalismo como racionalidad política[5] ha subordinado todos los derechos de la ciudadanía a los derechos de la propiedad.

Ahora bien, la forma en la que se ha naturalizado esta forma de racionalidad política en el nivel de lo social y de la cultura está directamente ligada al discurso. Si bien el término "racionalidad política" no es equivalente al mismo, la racionalidad neoliberal opera a través del discurso sobre el campo político y sus sujetos. Esta manera

---

[5] Por racionalidad política entiendo, siguiendo a Brown, no los medios e instrumentos de gobierno, sino la condición de posibilidad y la legitimidad de esos medios. Ver *Undoing the Demos,* pp. 116.

hegemónica de modelar y definir lo dicho, lo que se permite decir y lo que no, así como las formas del hacer, está en esencia configurada como una narrativa que interpela mediante la construcción de una ficción que enmascara las inmensas contradicciones del sistema económico. Es decir, el neoliberalismo articula una serie de promesas que se encuentran fundamentadas en lo que Max Weber llamó la "ética protestante del trabajo": el deber de una persona está reducido a conseguir el éxito a través del trabajo duro, individual y resiliente, a pesar de todos los obstáculos. El modelo, entonces, está fundado en la idea de que el único valor es el del éxito económico, el cual se consigue sólo a través de la lógica del mercado y la producción de capital. Todo lo demás, incluida la producción de cultura, y en especial, el valor político del sujeto como actor dentro de la colectividad, queda relegado al olvido.

Es así que el neoliberalismo no es sólo un modo hegemónico del discurso, sino que es una narrativa hegemónica que ha permeado la forma en la que entendemos nuestra realidad. Esta narrativa, especialmente en el caso de México como mostró de forma exhaustiva Ignacio Sánchez Prado en su importante libro *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (2014), se tradujo en una serie de producciones culturales que la reprodujeron de forma acrítica a partir de la década de los ochenta. Tanto en el cine como en la literatura, la única manera de sobrevivir en el nuevo mercado neoliberal, el cual implicó la incorporación de la hegemonía cultural estadounidense y el enriquecimiento de una nueva clase media, fue convertir a esa clase media en espectadores y en nuevos lectores. Así, la ficción de prosperidad del neoliberalismo se incorporó primero a la producción cultural, masificándose, y después se naturalizó en todos los aspectos de la vida.

En suma, a pesar de sus hondas contradicciones y la inevitable precarización de la población en general, el mecanismo que el modelo neoliberal ha utilizado para sortear y justificar sus medios es la creación de una narrativa hegemónica que normaliza dichas contradicciones como algo natural e inherente a la prosperidad falsa del sistema económico y político. Aunque las crisis humanitarias y económicas se han dado de forma cíclica en los últimos treinta años, a pesar de la explosión de violencia y la pérdida de derechos, la era neoliberal ha demostrado que el sistema es muy eficiente para incorporar todo aquello que se le resiste, incluido el arte y la literatura. Sin embargo, es en este sentido en donde la poesía cobra un valor fundamental como una forma de discurso que se escapa a esa incorporación.

La poesía como resistencia

Las narrativas comerciales y los medios de comunicación masiva han producido y reproducido las formas en las que el Estado ha justificado la implementación y las consecuencias del viraje neoliberal en México. La novela en especial, y otros géneros narrativos como la crónica, han sido especialmente exitosos en reproducir no sólo el discurso oficial, sino en generar una serie de mitologías que intentan explicar la realidad social, económica y política del país. ¿Qué lugar tiene entonces la poesía en este panorama? Mi argumento es que la poesía, tal vez a pesar o incluso gracias a que se trata de un género minoritario y a la vez menos narrativo, resiste o desdice tanto en la forma como en su contenido reproducir la narrativa oficial que naturaliza los valores del neoliberalismo.

Como ha pensado ampliamente Higashi, el vasto panorama de la poesía contemporánea en México se caracteriza por una dispersión estética que ha producido una inacabable cantidad de obras y vertientes del discurso poético. Esta dispersión se explica a través de un amplio número de factores que no parecieran sostener una relación directa entre sí pero que, bajo un análisis riguroso, lo están. Los factores que Higashi analiza en su libro pueden resumirse en, como mencioné antes, el fracaso del sistema educativo para producir competencias lectoras, la formación de un capital cultural a través del concepto de prestigio, y la profesionalización de la figura de quien escribe poesía, la cual genera relaciones socio-profesionales por contigüidad laboral (Higashi, *PM/XXI/360º 8*). Sin embargo, lo que definitivamente caracteriza el amplísimo corpus de obras poéticas de los últimos treinta años es su medio de producción. A partir de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1988 como institución rectora de todos los recursos del Estado que se destinan a las artes, la poesía ha estado financiada por los diversos niveles de gobierno. Esto es, la poesía se ha burocratizado con la creación de instituciones que se dedican a financiar la producción, publicación y distribución de la poesía en México. Higashi también asevera, acertadamente, que a la par de que el Estado se ha dedicado a producir y publicar una inmensa cantidad de títulos de poesía, por otra parte, ha fracasado en formar lectores competentes para leer esos libros. Los lectores ideales que pudieran comprar y leer de manera activa las decenas de libros de poesía que se publican año con año están ausentes, incluso en las comunidades universitarias. El Estado es, al mismo tiempo, quien apoya y promueve la creación y publicación de productos culturales para después almacenarlos y, en el mejor de los casos, distribuirlos en las bibliotecas y librerías públicas por las que de

cualquier modo no pasarán más que aquellos poquísimos lectores comprometidos con el quehacer poético.

Si bien Higashi utiliza estos argumentos para justificar la idea de que las y los poetas contemporáneos se han preocupado más por escribir para un gremio profesionalizado que busca categóricamente acceder a esos estímulos que el Estado provee evitando crear discursos radicalmente políticos, mi análisis de las obras en esta disertación busca argumentar precisamente lo contrario. Lo que estas obras proponen es, incluso cuando se encuentran financiadas por el Estado, la producción de un discurso poético que reacciona de forma directa al contexto político en el que se producen. El poema, por su naturaleza, elude la inercia de reproducir la narrativa oficial, articulando un discurso que privilegia el lenguaje como un procedimiento de verdad. Dicho de otro modo, la poesía no enuncia desde la anécdota ni desde un objeto referencial, sino como asevera Alain Badiou, declara desde el principio su propio universo (Badiou 28). Entiendo entonces por poema un mecanismo delicado del pensamiento que sostiene el peso del lenguaje a través de su materialidad discursiva. Así, la poesía escapa la mediación y su reproducción mediática: se mantiene rebelde a la masificación.

En general, el corpus de obras que seleccioné en esta disertación pueden leerse como discursos poéticos que operan políticamente ante las consecuencias más profundas del neoliberalismo en México. Siguiendo en orden cronológico los momentos cruciales de alta actividad política que mencioné anteriormente en esta breve introducción, analizo en el primer capítulo el poema de largo aliento "Las ruinas de México" de José Emilio Pacheco, publicado en 1986 como parte del libro *Miro la tierra.* Ante la destrucción de la ciudad de México por los sismos de 1985, que interrumpieron la implementación de las

políticas económicas ya puestas en marcha por el presidente Miguel de la Madrid al inicio del viraje neoliberal y a la vez produciendo miles de muertos y damnificados, surge este texto poético que puede leerse como la respuesta de Pacheco ante las condiciones que producen el desastre. Además de escribir los afectos que permanecen después de que se derrumba su ciudad natal, y también trazar una genealogía poética de la historia que el terremoto revela mediante las ruinas, leo esta obra como una articulación muy temprana del surgimiento de una nueva forma de solidaridad cívica. Al ser un texto testimonial que evita reproducir las fórmulas de las que se valen otros textos narrativos como los numerosos libros de crónicas y memorias sobre los sismos del 85, propongo que el poema de Pacheco se ubica en el momento justo después del sismo. En la inmediatez, el poema articula un discurso que no se ubica en el proceso de destrucción de la ciudad en sí, sino en un momento en el que ya se sienten sus consecuencias. Pacheco es testigo, en especial, del surgimiento de los movimientos civiles que dieron paso a la conformación de una nueva vena política de izquierda que, sólo hasta ahora, ha llegado al poder.

Al mismo tiempo, otro desastre sucede fuera de la luz pública y que devastó a la comunidad gay desde la década de los 80s hasta mediados de la década de los 90s: la pandemia del SIDA. Desde que México documentó los primeros casos de la enfermedad en 1983, el Estado ignoró la gravedad de la situación por afectar a una comunidad históricamente discriminada. No sólo los enfermos se enfrentaban a una enfermedad terrible e incapacitante que, antes del desarrollo de los tratamientos antirretrovirales, presentaba un índice de mortalidad del cien por ciento. También, desde el inicio, se les negaron los cuidados más elementales por el simple hecho de ser homosexuales. La pandemia coincide con los sismos de 1985 en el hecho de que se trata de un año crucial

para el desarrollo de la enfermedad: tan solo unos meses antes del terremoto en el centro del país, el gobierno mexicano por fin declara públicamente la existencia de casos de VIH/SIDA. También en 1985 se declara al VIH/SIDA como una pandemia mundial, ya que para ese año por lo menos un caso se había detectado en todas las regiones del mundo. En el capítulo segundo analizo, en respuesta a la ola de muerte que devastó a centenas de personas tan solo en la primera década de la pandemia, el primer libro escrito en México sobre SIDA, titulado *Poesida* que el poeta sonorense Abigael Bohórquez escribió en 1991 y que se publicó póstumamente en 1996. Mi lectura se centra en las maneras en las que Bohórquez despliega un buen número de estrategias estéticas como la sátira de la tradición poética, la experiencia autobiográfica y el desarrollo de una especie de *low camp* —un camp revestido de la lógica de clase de la comunidad gay mexicana—, para testificar el sufrimiento de las víctimas del SIDA que fueron invisibilizadas por las narrativas oficiales, los estigmas hospitalarios y la discriminación cultural.

Entre el segundo y tercer capítulo se encuentra un intermezzo histórico en el que trazo una serie de acontecimientos que marcan el fin del régimen unipartidista en México, cuyo largo proceso desemboca en el inicio de la explosión de violencia durante la llamada "guerra contra el narco", iniciada en 2006. Me enfoco especialmente en la forma en la que el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) aprovechó para su beneficio el surgimiento de la solidaridad civil durante los movimientos del 85 después de los sismos al declarar, como primer acto de gobierno, la creación de lo que se llamó el Programa Nacional de Solidaridad (Pronasol). Solidaridad, como se le llamó a este programa de asistencia social, se convirtió en el dogma del presidencialismo neoliberal: el presidente como salvador de los pobres mientras la sociedad civil y las ONG se anexan

como un apéndice del gobierno que subsanan de forma siempre insuficiente las carencias de la población. Asimismo, hago un recuento del proceso de la firma del TLCAN en 1994, que coincide con tiempos turbulentos de crisis económica, además del levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas —un movimiento armado que busca hasta la fecha reestablecer los derechos de los indígenas para trabajar y conservar sus tierras y su independencia—, y el asesinato del candidato presidencial del PRI para la elección de ese mismo año, Luis Donaldo Colosio. También, de forma muy concisa, explico cómo el sexenio del presidente Ernesto Zedillo (1994-2000) asentó las bases para la transición democrática del año 2000 con la victoria electoral del candidato de oposición Vicente Fox (2000-2006). Y, finalmente, me centro en la era foxista que, muy poco después de su victoria en las urnas terminó por provocar una profunda desilusión política en el grueso de la población. En realidad, ese cambio prometido, dado por terminado el largo gobierno del Partido Revolucionario Institucional, se tradujo en un sexenio en el que las condiciones de los ciudadanos cambiaron muy poco. Lo que logró el gobierno de Fox fue establecer una agenda económica y política que ahondó de forma radical las consecuencias más devastadoras del sistema neoliberal. Así, con una agenda neocorporativista, Fox plantó la semilla para la violencia que vino justo después durante el sexenio de Felipe Calderón (2006-2012).

Con la declaración que hace Calderón en febrero de 2008 ante la Fuerza Aérea Mexicana, en la cual le declara la guerra al crimen organizado, inicia una ola de muerte que azotó una amplia parte del territorio nacional. Lo que hace esta declaración es forjar una estrategia securitaria que saca al Ejército Mexicano a las calles y los asesinatos suben a cifras escalofriantes en especial en los estados de la zona fronteriza con los Estados

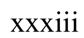
Unidos. Al mismo tiempo, el Estado produce una narrativa que configura y justifica la estrategia de la guerra, mitificando al crimen organizado como un ente acéfalo que tiene la capacidad de desafiar la soberanía del gobierno en gran parte del territorio. En estos mismos años, como ha argumentado ampliamente Oswaldo Zavala, surgieron un amplio número de narrativas de ficción, especialmente novelas, crónicas periodísticas, series de televisión y películas que reprodujeron de forma acrítica la narrativa oficial del Estado. En el capítulo tercero, discuto las formas en las que la poesía configura un discurso que no sólo evita reproducir esta narrativa, sino que se ubica en un territorio de enunciación completamente distinto. En este sentido, a la poesía no le interesa construir o enunciar las mitologías de los capos de la droga o de los imperios del crimen organizado, sino las vidas y muertes de las víctimas. Analizo, en específico, el libro *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013) del poeta juarense Jorge Humberto Chávez. Leo este poemario como un libro que habla sobre la violencia en Ciudad Juárez, pero lo hace sin olvidarse del largo proceso histórico, social, económico y político que ha desarticulado la región, enfocándose en las víctimas, no en los victimarios.

Mientras las narrativas de ficción en México, tanto literarias como cinematográficas, se centran en la explosión de violencia del calderonato, del lado estadounidense de la frontera surge una narrativa distinta que escapa de esa imantación. En el capítulo cuarto, analizo la película de ciencia ficción *Sleep Dealer* (2008) del director latino Alex Rivera, en la que se narra un mundo distópico en el futuro en donde la frontera con los Estados Unidos se encuentra completamente cerrada al tránsito de personas con un alto muro y la presencia del ejército. En el universo futurista de la

película, los migrantes que viajan hacia el norte se ven forzados a trabajar en la industria maquiladora sin poder cruzar hacia el norte. A través de máquinas y del trabajo virtual, las maquiladoras emplean a los migrantes desde territorio mexicano para conectarse con un robot que hace los mismos trabajos que hacen los migrantes indocumentados en el presente. Leo esta operación como una analogía en la que el trabajo virtual e incorpóreo de los migrantes es una representación de la opresión sistemática del presente. Pero, sobre todo, lo que propongo en este capítulo es que esta película articula una forma compleja de definir la frontera. Mi argumento es que suele definirse como un mero límite territorial, funciona en realidad a través de una especie de hospitalidad diferencial: por un lado, una hospitalidad total para las mercancías; una hospitalidad preferencial para un tipo específico de migrante que tiene el poder adquisitivo para sortear los filtros inherentes al cruce; y una violencia inhóspita para otro tipo de mexicano, centroamericano o sudamericano. En este sentido, *Sleep Dealer* articula de forma sucinta una definición distinta del concepto de frontera: no es otra cosa que el nombre de un dispositivo que interpela al crear diferentes posiciones subjetivas.

Finalmente, en el quinto capítulo, pongo en tensión dos poemarios que pueden leerse de forma radical como una respuesta ante la destrucción ecológica que sólo se ha acelerado durante la era neoliberal. La depredación ecológica en lo que se le ha llamado el Antropoceno, es decir, la era industrial en donde los humanos hemos transformado el planeta de forma profunda, no puede reducirse a las delimitaciones nacionales; sus efectos son de carácter global y, por supuesto, responden a las estructuras geopolíticas en cuanto a desigualdad económica. Desde las aproximaciones teóricas de la ecocrítica y a la luz del surgimiento de la reciente tradición de ecopoéticas en los Estados Unidos, leo

Marfa, Texas (2015) de Coral Bracho y *Well Then There Now* (2011) de Juliana Spahr. Siguiendo a Bruno Latour, propongo que ambos libros, a pesar de ser radicalmente distintos en su factura, pueden leerse como poéticas de la emergencia, que responden a la pregunta: ¿cómo incorporar a los objetos de la naturaleza dentro del esquema social y político? Argumento que, al poner en primer plano los objetos de la naturaleza, estas obras problematizan la relación entre sujeto y objeto, dejando surgir sujetos no humanos en el verso.



Capítulo 1

La caída no toca fondo: José Emilio Pacheco y los sismos de 1985

El sueño matinal de la materia
se cansa de mirar su propio estado,
él es su propio sueño,
el cuerpo de su espejo más temible.

-Jorge Aguilar Mora

Una transición interrumpida

Los terremotos ocurridos entre el 19 y 20 de septiembre de 1985 en el centro de México, que devastaron principalmente el Distrito Federal, representan un momento clave para entender la transición económica y política hacia la era neoliberal, que culminó con la firma y posterior puesta en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994. Desde el inicio de la década de los 80 el país se encontraba en una situación precaria, arrastrando el autoritarismo partidista. Desde su fundación en marzo de 1929 con el nombre de Partido Nacional Revolucionario (PNR) por el presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928), el Partido Revolucionario Institucional (PRI) mantuvo el control sobre el poder ejecutivo ininterrumpidamente hasta el año 2000. Justo al finalizar el sexenio de José López Portillo (1976-1982) sucedieron dos acontecimientos que marcaron de forma profunda la transición hacia políticas neoliberales posteriores, en especial tras la elección de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) como presidente de México. En primera instancia, el desplome de los activos del petróleo a nivel internacional provocó la devaluación del peso, aumentando la deuda externa de $6.8 mil millones en 1972 a $58 mil millones en 1982 (Harvey 99). El gobierno mexicano, como último acto del sexenio de López Portillo, nacionalizó la banca para intentar controlar la crisis que se avecinaba, lo cual resultó un fracaso, ya que el gobierno de Miguel de la Madrid tuvo que pasar más de la mitad del sexenio pagando indemnizaciones a los bancos, disminuyendo las arcas del Estado de manera significativa. En segundo lugar, México se declaró en bancarrota a mediados de 1982 ante la incapacidad de cumplir con los pagos de la deuda externa, que seguía

aumentando debido al cobro de intereses por parte del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial.

En términos económicos, la bancarrota del Estado en el 82 representó una oportunidad invaluable para la agenda económica encabezada por los gobiernos de Estados Unidos y del Reino Unido, que desde los 70 venían imponiendo reformas sobre los mercados latinoamericanos, en especial la neoliberalización del Estado chileno en 1973 a través del golpe de Estado de Augusto Pinochet y la posterior dictadura militar, apoyado por corporaciones norteamericanas, la CIA y el secretario de Estado estadounidense Henry Kissinger (Harvey 7). En 1982, las políticas económicas keynesianas desaparecieron de los préstamos otorgados por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, dando paso a políticas neoliberales de una economía de libre mercado y un Estado reducido a su función de organizador social, sin intervenir en las dinámicas económicas. (Harvey 11). Por primera vez, las instituciones acreedoras de la deuda no sólo exigieron una serie de medidas de austeridad, sino reformas que incluyeron la privatización, la reorganización completa del sistema financiero, así como la apertura de los mercados nacionales a la inversión extranjera, la eliminación de aranceles, y la flexibilización de los mercados laborales (Harvey 100).

La implementación de estas reformas implicó reajustar el discurso económico e ideológico que justificaba y racionalizaba la existencia de un sistema de partido hegemónico, así como tratar de legitimar cambios que ya se encontraban en marcha, especialmente con respecto al papel del Estado en la vida económica y social del país. En la práctica, como asevera Rob Aitken, el neoliberalismo no ha provocado la retirada del Estado de su papel en la economía sino una redefinición de su rol, ya no como el único

motor de su funcionamiento interno, “but rather to construct the conditions for (mostly certain types of large-scale) private investment” (Aitken 25). El resultado de esta redefinición no es entonces una descentralización del poder hacia agentes privados en la economía y en la sociedad, sino más bien la centralización de ese poder en la regulación desde el Estado, que se encuentra justificada por discursos ideológicos neoliberales en los que se promueve una sociedad que supuestamente gana libertades al librarse de la burocracia estatal.

Si bien estas reformas comienzan a implementarse en los años 80, es durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) en el que cobran mucha mayor fuerza como discurso hegemónico, ya que se utilizan como una manera de legitimar su presidencia después de las elecciones de 1988, en las que el gobierno federal protagoniza el episodio más claro de fraude electoral de la historia reciente con la infame “caída del sistema”.[6] Sin embargo, más allá del aspecto económico, Salinas se enfrentó con una oposición social y política importante, avivada por el surgimiento de movimientos sociales tras el terremoto y la posterior conformación del Frente Nacional Revolucionario (FNR), que después se convertiría en el Partido de la Revolución Democrática (PRD). Es en este aspecto en el que el terremoto de 1985 cobra un papel fundamental como el

[6] La elección de 1988 fue controversial, como explico posteriormente en el capítulo 3, debido a que hubo una intervención del Estado para manipular los resultados de la elección. Durante la noche del día de la elección, la cual representó la primera vez que se utilizó equipo computacional para contabilizar y procesar los resultados, se comenzó a difundir que los resultados preliminares le darían el triunfo a Cuauhtémoc Cárdenas, candidato de la coalición de partidos de izquierda llamada Frente Democrático Nacional. Poco después de que los medios comenzaron a reportar estos resultados, el entonces Secretario de Gobernación Manuel Bartlett sale a los medios a comunicar que el sistema de cómputo de los votos se había “caído”, es decir, que había dejado de recibir información de los distritos electorales del país. En la madrugada del día siguiente, poco antes de las dos de la mañana, se declaró el triunfo de Carlos Salinas de Gortari por parte del presidente del Partido Revolucionario Institucional. No fue hasta el 13 de julio cuando la Comisión Federal Electoral anunció los resultados oficiales que le dieron el triunfo al candidato del PRI. Para un análisis más extenso ver Romero, especialmente los capítulos 1 y 5, y el libro de Aguayo, pp. 320-327.

acontecimiento que interrumpe el viraje neoliberal, no sólo provocando un desastre a gran escala en la capital del país, sino también revelando la incapacidad del Estado para responder ante la tragedia.

Más allá del aspecto económico, los movimientos sociales que surgieron durante los días y semanas posteriores al terremoto dieron pie a la creación de un frente de oposición política que terminó por desestabilizar la credibilidad del Estado mexicano, que ya se encontraba seriamente dañada desde la matanza de Tlatelolco en 1968.[7] Ya para 1985, la imagen del Estado como benefactor terminó de derrumbarse con la lenta e insuficiente respuesta por parte del gobierno federal. Ya en plena retirada de la inversión pública y con un presupuesto en números negativos para la ciudad de México, el terremoto terminó por revelar los serios problemas presupuestarios que implica la implementación de las reformas para el refinanciamiento de la deuda. Carlos Monsiváis, en su ampliamente citado trabajo de crónica y ensayo sobre los terremotos *No sin nosotros. Los días del terremoto, 1985-2005*, traza el vínculo entre el 68 y el 85, dos acontecimientos claves de la última mitad del siglo XX mexicano:

> En 1968 se reinicia la batalla por el espacio público, y una consecuencia es la matanza del 2 de octubre. En 1985, por cortesía de la Naturaleza, luego del terremoto del 19 de septiembre, se trastorna por unas semanas el uso del espacio público. De manera espontánea, cientos de miles de capitalinos ejercen funciones

[7] El dos de octubre de aquel año, el ejército mexicano asesinó, siguiendo órdenes del presidente, entre tres y cuatro centenares de personas para reprimir las protestas estudiantiles que, desde su comienzo un año antes, protestaban por las relaciones asimétricas de poder, la distribución desigual de los recursos económicos y la extrema pobreza, la explotación de los trabajadores, así como la continua ampliación de la brecha entre clases. De entre la amplísima bibliografía sobre el 68 en México, cabe destacar el trabajo de Ruisánchez sobre *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, en el que analiza la forma en la que el trabajo de la autora desdice la versión oficial de los acontecimientos. Ver el capítulo cuarto de *Historias que regresan.*

(entre ellas el tráfico) en los ámbitos antes sólo a disposición del régimen. A lo largo de unos días, se construye algo semejante a un gobierno paralelo o, mejor, similar al de una comunidad imaginaria (la Nación, la Ciudad)… (30)

A este proceso de recaptura del espacio público de la ciudad va aunado el surgimiento del concepto de sociedad civil[8] que, si bien en ocasiones pareciera impreciso, ha venido a sustituir al pueblo como concepto de la colectividad nacional y se usa de manera indiscriminada. En otras palabras, y aquí sigo a Alejandra Leal Martínez, la sociedad civil funciona como un concepto que resignifica y se apropia de una nueva forma de solidaridad cívica que surge a partir del terremoto. En sus palabras, "forma parte de la transición hacia el neoliberalismo, incluyendo la paulatina consolidación de una visión (neo)liberal de la democracia y la ciudadanía que hoy domina el imaginario político" (Leal Martínez 443). Lo que esto implica es que el surgimiento de la sociedad civil es celebrado como una nueva forma de describir a la ciudadanía organizada, "pero ha sido evacuada de su contenido popular" (464). Si bien se ha convertido en un término abarcador y por lo tanto ambiguo, tanto para hablar de los movimientos sociales como de las asociaciones no gubernamentales, el término en realidad forma parte del discurso

[8] El concepto de sociedad civil es problemático precisamente por lo que señala también Job Beasley-Murray en su importante libro *Posthegemony* (2010). Ante el surgimiento de movimientos sociales en América Latina que definen y se autodefinen como representantes de la sociedad civil en contraposición con el Estado, el concepto ha derivado en prácticas que asimilan lo mismo a lo que se resisten. La hegemonía, nos dice Beasley-Murray, ya no está entonces limitada al poder del Estado ni tampoco a los límites nacionales; esto quiere decir que la hegemonía se ha expandido más allá, sobre todo en la era neoliberal, para naturalizar los valores del capitalismo a nivel global. El Estado, entonces, se ha disuelto en lo que hemos entendido como "sociedad civil", es decir, como una especie de democratización o descentralización del poder hegemónico del Estado a través de los mecanismos del libre mercado. Sin embargo, lo que en realidad implica es que, si la distinción ante el Estado es lo que define a la sociedad civil, entonces la sociedad civil como tal ha dejado de existir con la disolución del poder hegemónico del Estado. En este sentido, la sociedad civil se convierte en un concepto al servicio del proyecto neoliberal: subsana las carencias que produce.

neoliberal en México, un discurso que defiende la necesidad de un Estado limitado y una sociedad dueña de su propio destino, que procura su propio bienestar. Sin embargo, en el momento en el que comienza a articularse, el sentimiento de pertenencia a la comunidad solidaria, que se cobijaba bajo el concepto de sociedad civil, se convierte en un motor relevante para comprender las formas de resistencia ante el autoritarismo del Estado. Al concretarse, esta abstracción "desemboca en el rechazo al régimen, sus corrupciones, su falta de voluntad y de competencia al hacerse cargo de las víctimas, los damnificados y deudos que los acompañan" (Monsiváis 9).

Ante la destrucción de la ciudad, de los miles de muertos, de los damnificados que se quedaron sin donde vivir, es que surge un texto poético que puede leerse como una respuesta directa a las condiciones en las que se produce, pero también, como una resistencia ante la implementación del neoliberalismo. Este texto es "Las ruinas de México (Elegía del retorno)" de José Emilio Pacheco, poema de largo aliento publicado en el libro *Miro la tierra* exactamente un año después de los terremotos del 85, es un texto que ha sido relativamente poco estudiado dentro del vasto corpus crítico sobre la obra de Pacheco. Leo esta obra como una articulación precisa y oportuna del surgimiento de una nueva forma de solidaridad cívica. Siendo un texto poético testimonial que elude las fórmulas narrativas de las que se valen otros géneros como la crónica o las memorias —y que también aprovecha la historia oficial para justificar sus medios— "Las ruinas" se ubica en el momento justo después del desastre, sugiriendo que lo que queda entre las ruinas de la ciudad son los afectos que movilizan políticamente a los ciudadanos. Aunque *Miro la tierra* tuvo una reedición con modificaciones en 2003, como gran parte de la obra poética de Pacheco, centraré mi análisis en la versión de 1986 por considerarla un

acercamiento más inmediato a los terremotos.[9] Ante la inmediatez del desastre, el poema articula un discurso que se ubica no en el proceso de destrucción de la ciudad en sí, sino en un momento en el que ya es posible sentir sus consecuencias; una doble experiencia de no estar y volver que implica regresar a una ciudad irrecuperable, enteramente nueva. Pacheco se encuentra, en un principio, con una ciudad inmersa en el horror de sus muertos, llena de escombros, de sepultados, de desaparecidos: ve a la ciudad con la certeza de que se repite la historia, con los ojos de ver su casa compartida y natal reducida al polvo. Pero también, justo después, durante la semana posterior al terremoto, Pacheco es testigo de las posibilidades que el desastre provoca, en especial, del surgimiento de la esperanza y la organización social que vino justo después. Con una visión culpable, es decir, sintiendo la culpa de ser testigo y no víctima, Pacheco escribe esa esperanza: muestra que es posible salir de los escombros a pesar de estar parados sobre ruinas.

Las coordenadas poéticas de José Emilio Pacheco

En 1976, José Miguel Oviedo propuso tres ejes centrales en la poesía de José Emilio Pacheco en uno de los artículos más citados por la crítica[10]: la destrucción, la

[9] Pacheco advierte en ambas versiones: "Este libro se inscribe a la memoria de los muertos de septiembre y es un mínimo testimonio de gratitud a quienes en otra tierra me acompañaron en aquellos días de 1985…". En la edición de 2003 agrega: "El 18 de septiembre yo estaba en Maryland; logré volver a México el 21 y pasar aquí la primera semana posterior al terremoto. *Las ruinas de México* intenta aproximarse a esa doble experiencia" (1).

[10] Me refiero al artículo "José Emilio Pacheco: La poesía como 'Ready-Made'", en el que Oviedo argumenta que, desde la publicación de *El reposo del fuego* en 1966, y en una evolución notable en cuanto al estilo a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1968), estos tres ejes son los que articulan la espina dorsal de las preocupaciones temáticas de Pacheco.

temporalidad (o bien, la obsesión por el tiempo), y la permanencia (la repetición de la historia). Si bien el amplísimo corpus crítico sobre Pacheco se centra sobre todo en su obra narrativa, en especial debido a la amplia recepción de sus dos libros más leídos *El principio del placer* (1972) y sobre todo *Las batallas en el desierto* (1981), que se convirtió en lectura obligatoria en las secundarias y preparatorias públicas del país, la crítica sobre su poesía ha coincidido con Oviedo en el trazo de estas tres imantaciones que están presentes en la obra publicada hasta entonces, y que siguen siendo relevantes en el resto de su producción.

Para ese año, Pacheco ya había publicado cinco libros de poesía. Sus dos primeros, *Los elementos de la noche* (1962) y *El reposo del fuego* (1966) fueron recibidos de manera muy positiva por la crítica ya que, como asegura Oviedo, los primeros poemas de Pacheco "estaban lejos de ser inmaduros; al contrario: era difícil encontrar en ellos una falla imperdonable, una incómoda pifia juvenil. Eran frutos muy bien meditados, cuya tersa factura envidiaría un poeta mayor y con más largo oficio" (Oviedo 39). En ambos casos, aunque tal vez más en el primero, impera un tono solemne y una construcción poética compleja, que se encuentra lejos de la irreverencia crítica y la ironía que vendría después. También existe consenso crítico en que, con la publicación de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1968), Pacheco deja de lado el peso de su propia destreza retórica para privilegiar una poética que aprovecha el lenguaje cotidiano, que usa materiales del habla popular, que conversa con el lector.[11] Después, salen a la luz *Irás y no volverás* (1972) e *Islas a la deriva* (1975) que consolidan la etapa inaugurada por *No me preguntes…* a partir de la cual no sólo cambia el estilo, sino que se transforma el

[11] Ver el también ampliamente citado artículo de Samuel Gordon "Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)".

armado de sus libros al ordenarlos como cuadernillos, con secciones distintas que acumulan diversas aproximaciones a la creación poética como apropiaciones, traducciones, y poemas tradicionales. Posteriormente vinieron *Desde entonces* (1978) y *Los trabajos del mar* (1983), para desembocar en *Miro la tierra* (1986).[12]

A partir del cambio que sucede desde *No me preguntes…*, la crítica se ha centrado en otras operaciones que resultan atractivas porque permiten lecturas más académicas. Además de ejes temáticos, el enfoque se ha puesto sobre la intertextualidad y el proceso de reescritura que Pacheco ejerció durante toda su vida, siempre enmendando sus textos, incluso en varias ocasiones, publicando nuevas versiones en las numerosas reediciones de sus obras.

Mecanismos como el enmascaramiento del yo a través de la intertextualidad, la creación y aparición recurrente de heterónimos, la multiplicidad de voces para maquillar la unicidad del sujeto hablante, y la traducción en forma de aproximaciones o reescrituras, como asevera Jacobo Sefamí, organizan la obra de Pacheco y la convierten en una poética de tratamientos muy característicos, muy propios (Sefamí 55). Críticos como Miguel Ángel Zapata y Mary Docter trazaron la línea entre la intertextualidad y la inigualable erudición del autor al momento de aseverar que su obra está en constante cambio, en una variación infinita que siempre es colaborativa: en su literatura resuena la vastedad de sus lecturas como una red que no sólo se sostiene en la relación entre el poeta

[12] Posteriormente se publicaron *Ciudad de la memoria* (1990), *El silencio de la luna* (1996), *La arena errante* (1999), *Siglo pasado* (2000), *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)* (FCE 2009), *Como la lluvia* (2009), *La edad de las tinieblas* (2009), *El espejo de los ecos* (2012), y *Los días que no se nombran. Antología personal 1958-2010* (2014). En inglés, se publicaron las traducciones *Don't Ask Me How Time Goes by: Poems, 1964-1968* (Columbia UP, 1978), *Signals From the Flames* (Latin American Literary Review Press, 1980), *Selected poems* (New Directions 1987), *An Ark for the Next Millenium: Poems* (University of Texas Press, 1993), y *City of Memory and Other Poems* (City Lights Publishers, 2001).

y el lector, sino también entre otros autores y sus obras.[13] A este procedimiento, Hugo J. Verani lo llama "la voz complementaria", una especie de despersonalización que cristaliza en el uso de heterónimos para firmar con otro nombre. La operación lleva a cabo lo que dice el aforismo atribuido a Julián Hernández y que Pacheco utilizó en múltiples ocasiones como epígrafe de su obra: "la poesía no es de nadie: se hace entre todos" (Verani 281). La postura de Pacheco, más allá de lo estético, es una postura ética ante el proceso de creación, que va de la mano con lo que la crítica ha denominado poética coloquial latinoamericana.[14]

No es de extrañar que muchas de las lecturas que se han hecho sobre "Las ruinas de México" sigan también estas líneas de análisis. Destaca el capítulo que Luis Vicente de Aguinaga le dedica a este poema en *De la intimidad* (2016), en el que rastrea dos registros simultáneos para leerlo: los referentes que encuentra en los epígrafes, sobre todo hacia poemas elegiacos del Antiguo Testamento y tradiciones paralelas en la poesía indígena de la Conquista y los Siglos de Oro; y una genealogía de poemas mexicanos del siglo XX que retoman la figura del regreso de un viajero a la casa natal que, con el paso

[13] Ver "Desde el país de la reescritura infinita" que Zapata publicó en la revista *Nexos* con motivo de la aparición de *Tarde o temprano* (2000); y "José Emilio Pacheco: A poetics of reciprocity" de Docter.
[14] La poesía coloquial, término acuñado por Roberto Fernández Retamar a principio de los años 60, privilegia un tono conversacional y asume que todo material cotidiano, lingüístico o de cualquier otra índole, pueden ser parte del poema. Como asevera Carmen Alemany Bay, en la poesía coloquial "se reproducen formas sintácticas o esquemas sintagmáticos propios del lenguaje coloquial: utilización de vocablos familiares y llanos relativos a la vida cotidiana, lo que conlleva la incorporación de palabras malsonantes, maldiciones, juramentos, etc." (Alemany Bay 12). La inclusión de estos elementos es también un síntoma de su tiempo. En una poesía que surge en tiempos de compromiso social, de movimientos que demandan cambios radicales en el estado de cosas como fueron las décadas de los 60 y 70, tiene que relucir una escritura que exprese, de una u otra manera, una solidaridad necesaria con la gente de a pie, que incluya experiencias de la cotidianidad como materia de la poesía. Dicho de otra manera, la poesía coloquial busca expresar una voluntad comunal, una idea de literatura que incluya en su forma más culta un lugar de encuentro. Implica, a través del lenguaje, descender de la torre de marfil en la que se ha encasillado a la poesía y traerla a la calle, a la cotidianidad del habla oral. Incluso, es también volver al terreno original de la lírica: la plaza pública. Ver *Poética coloquial latinoamericana.*

del tiempo, ha sufrido cambios drásticos que la convierten en un territorio poco familiar.[15]

Otras lecturas que también se enfocan en los epígrafes y en las diversas referencias dentro de la obra de Pacheco, como las de Benjamin Cluff y Berenice Villagómez Castro, privilegian la perspectiva testimonial del poema, el componente autobiográfico de quien regresa a la ciudad en medio del desastre para escribirla. Esto se repite en otras lecturas parciales que solamente abordan "Las ruinas…" como una pequeña parte en la amplia obra de Pacheco, dentro de la cual no tiene una importancia preponderante.[16] No cabe duda de que "Las ruinas…" incorpora muchas de las estrategias que Pacheco fue desarrollando a partir de la publicación de *No me preguntes…*.

Sin embargo, la pregunta pertinente ante estas coordenadas, estas lecturas, es la siguiente: ¿cuál es la apuesta ética y política de estas estrategias? ¿De qué manera es posible hacer una lectura que va más allá de las referencias, del contenido intertextual de poema, o de una lectura meramente autobiográfica? En las páginas siguientes, pongo en tensión estas preguntas mientras sugiero otra lectura posible. La operación que Pacheco ejecuta en este texto es la que se encuentra presente en sus primeros poemas. Si el

---

[15] De Aguinaga traza la línea de referencias a las que alude Pacheco desde el más obvio, Luis G. Urbina, que le da el subtítulo al texto con su poema "La elegía del retorno" que Pacheco incluyó en su *Antología del modernismo* (1968), pasando por "Vuelta" de Octavio Paz, aparecido en su libro del mismo nombre en 1976, y desemboca en "El retorno maléfico" de Ramón López Velarde de 1919.

[16] Esto sucede en especial en el libro de Ignacio Padilla, *Arte y olvido del terremoto,* en el que el autor cuestiona por qué el arte en general, y la literatura en específico salvo algunas excepciones ha pasado por alto la tragedia de los sismos. Sobre la poesía asevera: "la poesía, normalmente afecta a los eventos catastróficos, ha guardado un relativo silencio en torno al 19 de septiembre: Octavio Paz y José Emilio Pacheco dedican a los sismos algunos poemas, pero estos se pierden en la amplitud de sus obras y en una marejada de versos que silencian sistemáticamente la experiencia sísmica" (36). Padilla privilegia la crónica y otras narrativas como la novela *Hemos perdido el reino* de Marco Antonio Campos sobre la poesía por, según su argumento, darle un espacio considerable en la obra a la experiencia del sismo más allá de la anécdota o el trabajo formal.

desastre ya se encontraba presente en *El reposo del fuego,* su segundo libro, los terremotos del 85 materializan ese desastre que en retrospectiva puede leerse como una condena. Pacheco articula, aprovechando su escritura anterior, la inmediatez de su presente, un desastre que ya no está limitado a la página.

Otros significados

Desde la primera palabra de *Miro la tierra,* justo después de la dedicatoria a los muertos de septiembre del año anterior, Pacheco nos revela el origen del título. Con unos pocos versos del poema "El otoño, otra vez" de Rafael Alberti, el autor establece la dirección en la que hay que leer el libro que tenemos en las manos: "Miro la tierra, aíslo/ en mis ojos, atento, una pulgada./ ¡Qué desconsolador, feroz, y amargo/ lo que acontece en ella!" (3). Los dos primeros versos son cruciales. La vista panorámica de la tierra, que es imposible disociar con la amplitud de una mirada abarcadora, pronto se empequeñece y se concentra en un solo punto. El procedimiento de la imagen es casi cinematográfico, hacemos un acercamiento junto con el verso para ver, en esa pulgada, un detalle: "¡Qué desconsolador, feroz y amargo/ lo que acontece en ella!" escribe Alberti, sabiendo que a pesar de que el acercamiento promete ese detalle, nos lo niega. Como sabemos, Pacheco logra volver a la ciudad sólo un par de días después de los terremotos desde Maryland, donde era profesor. La mirada desde el aire revela la magnitud de la destrucción. Pero al acercarse, al llegar a nivel de tierra, el escritor también acorta esa distancia. La operación que realiza Alberti, y que domina también en la escritura de Pacheco está en la ambigüedad de la palabra "ella": ¿se refiere al todo, a la tierra, o sólo a una pequeña

parte, a esa pulgada en la que se centra la mirada? Lo que esto revela es que, simultáneamente, la mirada de la parte constituye su totalidad: en esa pulgada está ya el desastre.

Pacheco, desde el epígrafe, establece el tropo fundamental de este libro: la sinécdoque. Este tropo funciona como una articulación de la simultaneidad: aun cuando la mirada está puesta en el terremoto de la ciudad de México, el título del poema, "Las ruinas de México", ya incluye la relación simultánea entre el todo y sus partes, entre el pasado y el presente, entre la historia y el ahora. En la sinécdoque se condensa aquello que en la cotidianidad ya existe cuando le llamamos México a la ciudad de México. En ese momento en el que el autor aísla la mirada ante las ruinas de los terremotos, ahí también está la historia del país entero.

"Las ruinas…" está estructurado en cinco partes en numeración romana que contienen doce poemas cada una en números arábigos. La división permite una lectura escalonada, es decir, cada una de las partes puede leerse como un poema individual. La fragmentación, además de que comparte lo obvio con el terremoto —la naturaleza de los escombros—, también ha sido interpretada de distintas maneras. De estas interpretaciones, que van desde la alegoría del sismo hasta una mera referencia temporal a los días de la semana y las horas de sol en los días de septiembre,[17] concuerdo con la lectura que hace Luis Vicente de Aguinaga. Su argumento es que la estructura de la elegía de Pacheco funciona como una forma de hacer la composición exterior del poema

---

[17] Jacobo Sefamí propone la referencia al calendario gregoriano por los doce meses del año por tratarse de un poema escrito durante el año posterior a los terremotos. Siguiendo esta línea de argumentación, Benjamin Cluff propone que las cinco partes pueden ser los cinco días laborales de la semana que Pacheco pasó en la ciudad de México a partir del 21 de septiembre, así como que las 12 partes son las 12 horas de luz solar que tienen los días en el valle de México durante septiembre.

elocuente. Las doce partes son, como aseveran también otros críticos, una referencia al calendario solar moderno que a su vez representan una constatación práctica: todo año es un ciclo, un "círculo", y a la vez "el efecto de una sinécdoque (que al hablar de un año, se hablar de eras y 'vueltas' del tiempo en un sentido más amplio" (de Aguinaga 25). Las cinco partes evocan una concepción del tiempo que va más allá de la organización moderna de nuestros años, y remiten —como lo hace el poema en varios momentos— a los ciclos prehispánicos, al inicio y término de un tiempo que no necesariamente es el de la modernidad sino el de la historia. Esta estructura responde a los cinco soles de la piedra de sol de la cultura Mexica. El mito de creación plasmado en la piedra culmina con el surgimiento del Quinto Sol, el sol de movimiento, el cual plantea ya la dualidad que vemos en el poema: la creación-destrucción. Durante el Quinto Sol, como asevera el antropólogo Eduardo Matos Moctezuma, se plasma la concepción dialéctica del mundo Mexica, un mundo en constante dualidad, en constante cambio y transformación; es el sol de la era del hombre nahua, la era que está marcada, según el *Códice Chimalpopoca,* por terremotos y hambre general (Matos 30-33). Más allá de su significado, la estructura del poema contiene por sí sola una fuerza simbólica que se sobrepone a cualquier interpretación: intenta ponerle orden a los escombros para, aunque sea parcialmente, poder hacerlos cognoscibles.

Ya en sus primeros libros, la presencia de una premonición apocalíptica es notable. Como asevera Norma Klahn, su poesía ha privilegiado desde siempre la escritura del desastre: "the foreboding and apocalyptic voice of his poems returns again and again to the same themes: the inevitable passage and erosion of time, the ecological destruction of nature […] and a Mexico in continual crisis and deterioration" (Klahn 90). Vale la

pena volver a *El reposo del fuego,* que ya en 1966 articulaba el peso histórico de un siglo lleno de guerra y muerte, y también de un México en ebullición que sólo dos años después vería la matanza de Tlatelolco:

No hay nada que soporte sin hendirse
la tempestad del siglo, la cortante
embestida que extiende el deterioro.
La tormenta redobla, se hunde el cielo,
dondequiera relámpagos se prenden,
cicatrizan el aire, se desploman
en la voracidad de las tinieblas. (Pacheco *El reposo* 13)

Veinte años después, cualquiera de estos versos podría formar parte, e incluso el poema completo, de "Las ruinas de México". Aunque en ocasiones el registro es distinto, además de que ya para 1986 Pacheco ha dispuesto de muchas otras estrategias en su caja de herramientas.

La parte I de "Las ruinas…" inaugura el poema con una serie de proposiciones que Pacheco glosa conforme avanza el texto. El primer poema (I,1) es ya demoledor. Lo cito completo:

Absurda es la materia que se desploma,
la penetrada de vacío, la hueca.
No: la materia no se destruye,

la forma que le damos se pulveriza,

nuestras obras se hacen añicos (11)

Vale la pena notar la selección de palabras con las que Pacheco abre el texto. Hablamos de "materia", de "forma", de "obras" que se destruyen. En el texto, como sucede con muchos otros poemas del autor, los significantes parecieran seguir la línea aparentemente recta entre significante y significado. Sin embargo, todavía no vemos la palabra "sismo". Dado que la preocupación de Pacheco por el desastre no es algo nuevo, sino que se encuentra presente desde sus primeros libros, es imposible pensar que la única lectura posible de este primer poema es el sismo. Lo que propongo es que, al sugerir la destrucción de la forma y de nuestras "obras" para hablar de las consecuencias del terremoto, Pacheco habla también sobre su pasado literario.

El retorno al tono y factura de sus primeros poemas es evidente. Los versos de "Las ruinas" se parecen mucho más a los poemas de *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego* que a libros posteriores, sin dejar de lado que el desastre, la erosión del tiempo, y la eterna crisis mexicana son motivos continuados en su poesía. Es fácil encontrar estos mismos temas en libros posteriores, como *Islas a la deriva* de 1975, en especial el poema "México: vista aérea". Pacheco escribe:

Desde el avión, ¿qué observas? Sólo costras,

pesadas cicatrices de un desastre.

Sólo montañas de aridez, arrugas

de un planeta antiquísimo, volcanes. […]

Somos una isla entre la sed, y el polvo
reina sobre el encono y el estrago (*Islas* 38)

En este ejemplo, el desastre visto desde arriba es el de la Tierra como un todo, y nos recuerda a la operación que hace Alberti en el epígrafe de libro. El poema termina diciendo que "la Tierra permanece", a pesar de que "todo lo demás pasa, se extingue". Hay en estos versos, como los había en el ejemplo anterior, la destreza poética de concentrar el tiempo en un solo instante, en el momento de la observación. Pero en esta destreza se concreta también una honda conciencia de la permanencia.

A donde quiero llegar con este rodeo es al hecho de que las imágenes que Pacheco construye en "Las ruinas de México (Elegía del retorno)" son el resultado de un largo proceso de articulaciones previas. La riqueza retórica del poema está fundamentada en la respuesta afectiva ante la inmediatez del desastre, pero también con un largo trabajo de por lo menos veinte años. Esto es lo que consolida el sismo al mismo tiempo que lo hace añicos: el dolor de ver que la realidad ha cumplido la profecía de los poemas anteriores. El propio Pacheco lo dice en la parte (II, 10) de "Las ruinas…":

Con qué facilidad en los poemas de antes hablábamos
del polvo, la ceniza, el desastre y la muerte.
Ahora que están aquí ya no hay palabras
capaces de expresar qué significan
el polvo, la ceniza, el desastre y la muerte (22)

Esta declarada imposibilidad de expresar un único significado regresa al inicio del poema. La voz poética de la parte I representa una búsqueda colectiva por la estabilidad. Digo colectiva porque, aunque pareciera un gesto sin importancia, es relevante recalcar que la enunciación se hace desde el plural de la primera persona: *nuestras* obras se hacen añicos. El poema abre desde esa colectividad un esfuerzo por definir lo que, como el ejemplo anterior demuestra, ha dejado de significar lo de siempre. El sismo no sólo sacude el suelo o derriba los edificios: desestabiliza la forma en la que nombramos la cotidianidad compartida. (I, 9) es un excelente ejemplo:

La casa que era defensa contra la noche y el frío,
la violencia de la intemperie,
el desamor, el hambre y la sed,
se reduce a cadalso y tumba.
Quien sobrevive queda prisionero
en la arena o la malla de la honda asfixia (13)

Pacheco establece en distintos momentos las tres fuerzas que operan en el poema y que funcionan como imantaciones dentro del poema: la tierra, la ciudad, y la casa. Estos tres lugares son los que se resignifican conforme avanza el texto. La tierra como un todo deja de ser una unidad, una seguridad de lo firme ("La tierra sale de sus goznes de muerte" [I, 6]); la ciudad desaparece como el espacio común en el momento del desastre ("…se desploman/ la vida y la ciudad" [I, 8]); y la casa se convierte en la tumba latente de los sepultados.

La sección (I, 12) funciona como una resolución parcial de lo que el sismo ha puesto en duda: "Cosmos es caos pero no lo sabíamos/ o no alcanzamos a entenderlo" (15). La selección de palabra es, en sí misma, reveladora. Cosmos funciona aquí como un significante que se escapa a una reducción simplista. El sentido original de la palabra en griego: *cosmos* es "armonía", "orden", y en un sentido más amplio, "mundo". En términos políticos, Bruno Latour utiliza este concepto para referirse a la forma para construir un mundo común que incluye una "ecología política", es decir, una política lo suficientemente incluyente para considerar a todos los sujetos como parte de ese mundo común, incluyendo los sujetos no humanos. De ahí que Isabelle Stengers se refiera al término *cosmopolítica* como la política necesaria para construir un mundo común. Lo que vemos en el poema es la destrucción de esta utopía por parte de la naturaleza:

> Somos naturaleza y sueño. Por tanto
> somos lo que desciende siempre:
> polvo en el aire (15)

Ante la destrucción, no estamos ya en el territorio del *cosmos,* de la armonía, sino más bien de su antónimo: estamos, y aquí sigo de nuevo a Latour, en el *cacosmos,* la completa desarticulación del orden.[18] Si la armonía se desvanece, o mejor, el desastre nos recuerda que somos parte también de la dualidad entre "naturaleza" y "sueño", entonces lo que queda es pura negatividad. La reducción al polvo que hace Pacheco al final de la primera parte, además de remitirnos al versículo del tercer libro del Génesis, "polvo eres,

---

[18] Ver la definición de "political ecology" de Latour en *Politics of Nature,* pp. 8.

y al polvo volverás" (*Reina Valera,* Génesis 3:19), es una forma de condensar el desastre. En otras palabras, nosotros somos el caos. Esa falta de armonía, ese hueco que queda ante la destrucción del falso sentido de realidad, es el lazo más poderoso ante el desastre.

El lenguaje de lo común

Lo primero que resalta en la parte II de "Las ruinas…" es la aparición de la primera persona. Tras la redefinición continua de la primera parte, la aparición de un yo poético a partir de (II, 2) nos hace recordar que estamos ante un poema testimonial. De una mirada general, incluso en (II, 1) en la que Pacheco dice a manera de transición "Crece en el aire el polvo,/ llena los cielos./ Se hace de tierra y de perpetua caída" (15), la voz poética pasa de pronto al momento de la enunciación:

> Avanzo, doy un paso más,
> miro de cerca el infierno.
> Muere el 21 de septiembre
> entre la asfixia y los muertos. (16)

El poema se afinca en un territorio de enunciación distinto; trae al lector a una experiencia que sólo puede ser escrita por alguien que *no* estuvo en el terremoto. La inclusión de la fecha ("Muere el 21 de septiembre") corrobora lo que Pacheco advierte en la dedicatoria y también revela una actitud ética: el sujeto del poema no es el yo, sino un yo testigo, una mirada a la que no le interesa recrear el momento del sismo de forma

fidedigna. Si algo muestra la parte I es la imposibilidad de poner en palabras el tiempo en el que el sismo sucede. La poesía que Pacheco busca hacer se ubica en el momento justo después del desastre, el día 21 de septiembre, sabiendo que los terremotos sucedieron el 19 y 20: "Todo el peso del mundo se ha vuelto escombro./ La palabra *desastre* se ha hecho tangible" (16 énfasis en el original). Desde este territorio, Pacheco articula su condición, compartida por el resto de los que no han muerto: "Nadie está a salvo./ Aun al quedar ilesos hemos perdido/ nuestro ayer y nuestra memoria" (16).

Como articulan estos versos, el testimonio poético[19] de "Las ruinas…" no sólo está ligado al presente de su enunciación, sino que está unido al cuerpo y a la experiencia, al hecho de que existe una presencia del sujeto que lo enuncia en una escena del pasado.

No basta con enunciar que se ha perdido el pasado colectivo y la memoria, el vacío necesita un lenguaje que articule los afectos que habitan ahora ese vacío. La poesía es ese leguaje que puede trabajar, retóricamente, con el horror, con esos silencios, con los recuerdos inconexos, con una realidad desarticulada por un desastre de grandes dimensiones. Esto es a lo que Jalal Toufic le llama un "surpassing disaster", es decir, un desastre excepcional, incomparable. Un desastre es excepcional cuando lo que se ha perdido "cannot be ascertained by the number of casualties, the intensity of psychic traumas and the extent of material damage" (Toufic 12), sino que el daño va más allá del presente y de lo material. Lo verdaderamente trágico para una comunidad que sufre un

---

[19] Entiendo por testimonio poético lo que señala Nora Strejilevich en "Testimony: Beyond the Language of Truth" como una necesidad del lenguaje ante el horror. Las memorias del horror no son exactas, al contrario, contiene recuerdos discontinuos, inconexos, silencios, vacíos, ambigüedades. Es por eso, señala Strejilevich, que tiene que convertirse en material literario ante el horror: "The witness attempts to create bridges between 'here' and 'there' through the narration of what might not be told as a theory but as an insight. It is for this reason that a poetic voice might be needed to tell the story. Having witnessed the abyss of atrocity, survivors often find themselves reclaiming memories that resist the rigidity of the truth since they can no longer rely on knowledge or facts as the basis for thinking" (704).

desastre de magnitudes incomparables, dice Toufic, es que pierde lo que es imposible retener en lo material después del desastre: la tradición y sus vicarios (15). Ante este tipo de destrucciones, el poeta, el fotógrafo, el artista o el historiador emprende una labor paradójica, un círculo vicioso: aunque la urgencia por crear un registro de lo perdido es un imperativo en el momento del desastre, lo que se registra a través del arte, el poema, la fotografía, o la historia no es lo que se perdió, sino su vacío (58). Mostrar ese vacío es, paradójicamente, una labor hacia el futuro. En el momento en el que lo material se reestablezca o se reviva, el registro de ese vacío responde a la necesidad de que lo perdido no quede por completo en el olvido. Aún en las ruinas, sabe bien Pacheco, están los vestigios del pasado. La resurrección de lo inmaterial está ligada al futuro de ese vacío, del registro que el artista-testigo crea en el momento de la pérdida.

En palabras de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado,* la importancia del testimonio como una forma de verdad reside en que lo lleva a un territorio compartido: "el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, *lo común*" (Sarlo 29, énfasis en el original). En el poema, Pacheco ve las ruinas de la colonia Roma, una de las zonas más afectadas por los sismos, en donde estuvo su casa natal. En un momento de gran tristeza, ya escribiendo desde el yo, Pacheco testifica el vacío que ha dejado el desastre. Cito completo el tercer poema de la segunda sección (II, 3):

> De aquella parte de la ciudad que por derecho
> de nacimiento y crecimiento, odio y amor,
> puedo llamar la mía (a sabiendas

de que nada es de nadie),
no queda piedra sobre piedra.

Esa que allí no ves, que no está
ni volverá a alzarse nunca,
fue en otro mundo la casa
donde nací.
La avenida que pueblan damnificados
me enseñó a caminar.
Jugué en el parque
hoy repleto de tiendas de campaña.

Terminó mi pasado.
Las ruinas se desploman en mi interior.
Siempre hay más, siempre hay más.
La caída no toca fondo. (17)

Con esta operación, la de traer al terreno de lo íntimo el desastre de la ciudad entera o del país completo, el terremoto cobra otra dimensión. La experiencia que el poema comunica se concentra en un ejemplo, en un pasado específico que tiene nombre y apellido. La evocación de ese pasado es una forma de preservarlo, pero también de hacer palpable la magnitud de las consecuencias más terribles del terremoto: hablar de derrumbes, de edificios, de damnificados o muertos, es hablar de historias personales y de

sujetos que han perdido ahí mismo el lugar de su memoria. La forma en la que la poesía puede crear un registro de ese hueco que el desastre ha creado es a través de la enunciación de lo perdido, de lo irrecuperable. Eso es lo que en verdad se ha perdido, no lo material, sino la forma en la que conocemos el mundo a través de los afectos. Lo entrañable de esta parte del poema es que lleva al lector a un terreno conocido cuando, para la mayoría de nosotros, el terremoto resulta una experiencia ajena. Lo común es que, a través del lenguaje de los afectos, compartimos la sensación de perder una casa.

En su definición de ruina, Svetlana Boym afirma que "is not merely something that reminds us of the past; it is also a reminder of the future, when our present becomes history" (Boym 79). De otro modo, el arte de la memoria, ese que se convierte en vicario del pasado, surge en momentos de catástrofe, en el momento en el que se derrumba una casa. Esta textura afectiva convierte a los escombros, como dice el yo poético al afirmar que "Las ruinas se desploman en mi interior", en precisamente, ruinas. El poema, con gran elocuencia, articula ese proceso.

Sin embargo, el duelo sigue siendo la emoción preponderante de esta elegía. El proceso de duelo que leemos en "Las ruinas…" es el de quien sufre la muerte del otro a sabiendas de que es un mero testigo, y que su mirada ante la muerte lo obliga a decir por el sólo hecho de que pocos pueden hacerlo. Escribe Pacheco:

> No pude darles nada.
> Mi solidaridad de qué sirve.
> No aparta escombros, no sostiene las casas
> ni las erige de nuevo […]

Perdón por estar aquí contemplando,
en dónde hubo un edificio,
el hueco profundo,
el agujero de mi propia muerte (19-20)

Una de las cosas más relevantes que articulan estos versos es que la mortalidad individual no está desasociada de la mortalidad del otro; al contrario, la reafirma a través de una alianza que sólo es posible a través del duelo. Al morir el otro, incluso el otro que es desconocido, o que es parte de un plural multitudinario, su muerte siempre se ubica en el lado de quien la experimenta, es decir, del lado de quien sobrevive. La palabra aquí importa: decimos sobre-vive porque en este proceso se define el contraste de quien ha vivido más allá de la muerte del otro. Si este es el proceso del duelo, el de reafirmar la muerte del otro a la vez reconociendo la mortalidad propia. Es en este momento en el que propongo que el poema de Pacheco se vuelve explícitamente político, en el que articula con gran potencia las posibilidades de una comunidad que se encuentra unida por ese dolor.

Antes de continuar, creo necesario detenerme a explicar lo que entiendo por comunidad, ya que es un concepto clave para leer las partes siguientes de "Las ruinas de México". Usualmente se piensa en la comunidad como un grupo de sujetos a los que los une una positividad, es decir, una identificación nacional, un rasgo, un atributo, un adjetivo que los califique como pertenecientes a una categoría. Si seguimos con esta definición, la comunidad puede también convertirse en un valor agregado, o en dado

caso, un ideal imaginario que surge o resurge en momentos clave en el que nos reencontramos y reafirmamos nuestra pertenencia a un grupo. En este sentido, la comunidad sería una potencia en la que afincamos la identidad de un sujeto colectivo. Sin embargo, es importante distanciarse de estos supuestos que, sobre todo en México y en otros regímenes opresores, han sido adoptados como herramientas de homogenización o como parte de ideologías nacionalistas. Para ello, el pensamiento de Roberto Esposito es indispensable.

Esposito propone que hay que volver al origen del término para encontrar su significado inicial. Si en la *doxa* la comunidad se define como un valor o atributo que agrupa una multitud de sujetos que lo comparten, Esposito encuentra en la *communitas* la definición opuesta. En un sentido antiguo, lo que los miembros de la *communitas* comparten es una carga. En sus palabras:

> Por lo tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una 'propiedad', sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un 'más' sino por un 'menos', una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien está 'afectado' a diferencia de aquel que está 'exento' o 'eximido' (Esposito 30)

Lo crucial aquí es que Esposito pone sobre la mesa la idea de que lo que une a una colectividad de sujetos es un deber compartido, "en el sentido de '*te* debo algo', pero no '*me* debes algo'" (31). Esposito problematiza la idea de propiedad y de pertenencia, la idea de que un sujeto sumado a otros produce un todo. Es, en otras palabras, el

fundamento de una reciprocidad intersubjetiva que se sostiene en una deuda impagable. La comunidad es el vínculo sin su subjetividad. En esta definición de comunidad sólo existen los individuos, es decir, aquellos sujetos absolutos, en la medida en que no comparten esa carga, esa deuda con los demás. Los únicos individuos posibles son los que gozan de grandes privilegios, los que son inmunes a ese deber.

Para poder pensar la comunidad, como la entiende Esposito, en términos políticos, contextualizarla en el momento en el que surge una forma excepcional de solidaridad cívica tras el terremoto, así como el dolor que se convierte en vínculo ante el desastre, es necesario pensar el deber o la deuda que une a la comunidad en términos más específicos, es decir, en el contexto en el que ese deber se hace tangible en medio del desastre. En el poema de Pacheco llega un momento en el que la voz poética enuncia el surgimiento de la solidaridad cívica al mismo tiempo que denuncia las condiciones que la producen. En (II, 8), Pacheco reconoce la labor incansable de quienes, desde los primeros momentos, ayudaron en las labores de rescate ante la inacción del Estado:

> Para los que ayudaron, gratitud eterna, homenaje.
> Cómo olvidar —joven desconocida, muchacho
>   anónimo,
> anciano jubilado, madre de todos, héroes sin
>   nombre—
> que ustedes fueron desde el primer minuto de espanto
> a detener la muerte con la sangre
> de sus manos y de sus lágrimas;

con la certeza
de que el otro soy yo, yo soy el otro,
y tu dolor, mi prójimo lejano,
es mi más hondo sufrimiento (…)

Porque si el mundo no se vino abajo
en su integridad sobre México
fue porque lo asumieron
en sus espaldas ustedes. (20-21)

En estos versos se hace explícito el vínculo intersubjetivo que sucede ante los derrumbes de los edificios pero, sobre todo, como respuesta a la falta de ayuda que el Estado debía de proveer. La pluralidad de los sujetos se hace evidente cuando el poema la enuncia: “con la certeza/ de que el otro soy yo, yo soy el otro”, dice Pacheco. Con esta aseveración en donde el yo se diluye en el sostén de los damnificados, en donde se evoca el anonimato de quienes sin reserva se entregaron al servicio común, cabe recordar que en los días y semanas posteriores al sismo fueron estos mismos ciudadanos quienes suplieron las funciones del Estado, pero también fungieron como agentes organizadores de toda acción de ayuda. Es en este sentido en el que el vacío que deja el terremoto se convierte en el vínculo necesario para la comunidad, y cobra otro nombre: lo que Bruno Bosteels llama *comuna* como organización política, y que esencialmente es también lo que José Ramón Ruisánchez llama *amistad.*

Bosteels identifica una serie de momentos en la historia de México en los que la comuna surge como un modo histórico de acción y organización política que resulta especialmente útil en tiempos de anomia, o sea, cuando experimentamos una especie de autonomía casi anárquica ante el Estado centralizado, cuyo principal componente es el proletariado ("State or Commune" 12). Aunque es posible rastrear este modo de organización política hasta la antigua Tenochtitlan, Bosteels ubica el primer momento de la era moderna en el que surge la comuna con el movimiento zapatista de 1917 en Morelos durante la Revolución mexicana. Los zapatistas no centralizaron su poder en la capital del país, sino que, incluso después de haber estado en la presidencia en 1914, regresaron a establecer en los pueblos cercanos a Cuernavaca un poder dual dentro y contra el estado burgués. Posteriormente, junto con el historiador Adolfo Gilly, Bosteels identifica el movimiento neocardenista de 1988, la insurgencia del EZLN en 1994, y más recientemente los movimientos magisteriales de Oaxaca en 2006, como los momentos claves en donde la comuna como organización política horizontal, autorregulada, y anti jerárquica resurge en el siglo XX y lo que va del XXI ("The Mexican Commune" 14-20).

Por su parte, Ruisánchez identifica, tanto en su libro de ensayos *Pozos* como más ampliamente en su libro sobre la obra de Roberto Bolaño, titulado *La reconciliación: Bolaño y la literatura de amistad en América Latina,* que el concepto de amistad puede ser el nombre del vínculo intersubjetivo que sostiene, a pesar de su desgaste, la civilidad en momentos en que parece imposible. Para Ruisánchez, los regímenes totalitarios latinoamericanos, como el chileno en los años 70, generaron un ambiente de terror en el que la amistad se convirtió en a-mistad, "no una enemistad, sino una inmunización respecto a los afectos" (*La reconciliación* 13). En la dictadura, dice Ruisánchez, la

amenaza permanente es la de aquel que, a pesar de ser un amigo, puede también ser un espía del régimen, y peor aún, un amigo "que ni siquiera ha traicionado su esencia", sino que simplemente es "alguien que está aterrado" (13). En contra de estos momentos en donde la confianza en ese vínculo resulta imposible, el autor propone entonces una nueva definición de política: "la lucha por espacios a donde puede *regresar* la amistad" (41-42, énfasis en el original). En otras palabras, *amistad* condensa la posibilidad de trabajar, sobre todo en la esfera pública, por un espacio en donde la comunidad sea posible, en donde la separación entre lo público y lo privado se desvanezca, en donde se mantenga la deuda común.

Tomando estos dos conceptos y poniéndolos en tensión, propongo que el surgimiento de la solidaridad civil después del terremoto, sobre todo ante un Estado en retirada y en plena implementación de reformas neoliberales, representa un momento en donde el vínculo de civilidad que Ruisánchez llama *amistad* se concreta en una organización política autónoma ante la ausencia del Estado que bien podríamos llamar *comuna*. Dicho de otro modo, los movimientos sociales post-terremoto son parte de la historia subterránea de la comuna en México. Su surgimiento representa un momento en el que la llamada sociedad civil construye, por obra de la naturaleza pero también tomando en cuenta la larga historia de este tipo de organización en México, un gobierno paralelo y comunitario que lleva a cabo las labores de apoyo cruciales en los momentos más inmediatos del sismo. O mejor, reestablece un espacio público en el que decir "el otro soy yo, yo soy el otro" es posible.

Precisamente porque la gente ha sido expulsada hacia la calle, porque se apropia del espacio público, también se hace posible denunciar, generar el disenso indispensable

que cualquier sujeto político necesita. Al mismo tiempo que articula este proceso de encuentro, el poema hace una dura denuncia contra las causas de tantas muertes. Aunque Pacheco reconoce que el terremoto representa la culminación de un largo proceso histórico, al decir "La ciudad ya estaba herida de muerte./ El terremoto vino a consumar/ cuatro siglos de eternas destrucciones" ("Las ruinas" 22), en el poema la denuncia se centra mucho más en la inmediatez del sismo, en la corrupción, y en la construcción de edificaciones sin ningún tipo de regulación por parte del Estado. En el poema la denuncia se articula como parte de la elegía, pero también como un mal augurio (II, 9):

> Que para siempre escuche el grito de los muertos
> el que se enriqueció traficando
> con materiales deleznables,
> permisos fraudulentos de construcción,
> reparaciones bien cobradas y nunca hechas.
>
> Cubra la sangre el rostro del ladrón
> y jamás encuentre reposo.
> La asfixia sea su noche,
> su vida el peso conjunto
> de todas las paredes arrasadas (21-22)

La condena que Pacheco hace contra los responsables es una forma de reconocimiento de las relaciones de poder que se encuentran detrás de las muertes por el

terremoto. Si lo que surge entre las ruinas, las individuales y las colectivas, es el vínculo de la *communitas,* los causantes de las muertes por corrupción son los que se encuentran eximidos, los que no cargan con el deber compartido de la comunidad. No sólo los muertos son la evidencia más clara de las consecuencias del sismo, sino que los propios escombros se convierten en la más fehaciente materia de la causa del desastre. Regresando a Boym, las ruinas de los edificios no nos hablan sólo sobre el pasado, sino sobre el presente y el futuro. En suma, los versos anteriores retoman el tono premonitorio de la obra anterior de Pacheco para articularlo como una maldición generada por el sistema que creó las condiciones de posibilidad para que el sismo tuviera las consecuencias que tuvo.

La postura ética del poema no ignora el componente de clase que contiene el sismo; muestra, conforme avanza, que los más afectados son los más vulnerables. Cabe aquí recordar que "Las ruinas de México" es un poema programático. Pacheco lleva de la mano al lector por su recorrido personal durante los días posteriores al sismo y, a la vez, lo alarga con el proceso de duelo que implica la construcción del poema. La escritura la hace durante todo el año hasta su publicación, y ese proceso también está intercalado en el acomodo del texto. Mientras avanzamos por las distintas partes, el sismo comienza a traducirse en un alejamiento, su inmediatez ya no es el motivo principal. La quinta parte cierra el poema con una serie de reflexiones que recuerdan a la escritura de Pacheco en sus *Inventarios,* y con gestos de humor y ternura se aleja un poco del tono elegíaco del resto del texto. Aquí, además de que los cortes de verso se vuelven más prosaicos,[20]

---

[20] Vale la pena recordar aquí la teoría de la prosa de Giorgio Agamben, que permite leer el lenguaje poético de Pacheco precisamente como un *milieu,* un intermedio en donde prosa (filosófica) y poesía no son opuestos sino interdependientes. Este intermedio, dice Agamben, que excede lo que simultáneamente separa y junta, no es otra cosa que el lenguaje en sí mismo en su cualidad de comunicar o de dividir, ni

terminando en pausas semánticas, incorpora otros recursos como la anécdota y las coincidencias irónicas que le dan otra dimensión al sismo. Es notable el poema (V, 2) que vincula el terremoto con el hundimiento del Titanic.[21] Lo cito completo:

Una semana antes del desastre encontraron
los restos del *Titanic* en el fondo del mar.
Pasado el terremoto dijimos todos:
la ciudad zozobró en la tierra,
se estrelló contra un témpano invisible,
cayó de pronto en un abismo de polvo,
lo más hondo se alzó para devorarla.

(Aquí también como en el *Titanic*
el mayor número de víctimas se observa

---

poesía ni prosa (*Idea of Prose* 5). Eso es a lo que llama Agamben una "idea de la prosa", es decir, la cualidad propia del lenguaje para comunicar el hecho mismo de que está comunicando: un medio que no puede reducirse a una particularidad poética o filosófica (*Idea of Prose* 6).

[21] El hundimiento del Titanic no es algo meramente incidental en el poema de Pacheco, también se encuentra presente en varios de los textos que el autor publicó en distintos momentos de su *Inventario.* El hundimiento del Titanic como el fin de la Bella Época está en el inventario no. 51, titulado "El fin de la Bella Época", del 24 de octubre de 1977, y después en el no. 1833, "El libro de todas las cosas y algunas otras más: la *Enciclopedia Británica* de 1911", del 17 de diciembre de 2011. Dice Pacheco que el hundimiento del Titanic "socavó los cimientos de la Bella Época… terminó la confianza generalizada en la técnica y el progreso: el barco 'insumergible', la máxima conquista de la industriosidad humana, se hundió en su primer viaje y arrastró consigo seguridades y complacencias. Fue el fin de los viejos tiempos y el principio del tumulto" (*Inventario* Tomo I 262). También en el inventario no. 636, "Poder y delito: Jack the Ripper", del 9 de enero de 1989, Pacheco escribe que la aparición de Jack El Destripador es para e siglo XIX lo que el hundimiento del Titanic para el XX: todas las ideas de progreso y la confianza de que la era de la industrialización traería sólo buenos augurios fueron desechas por el cuchillo del asesino. Es de esperarse entonces que, como lo vemos en el poema, el Titanic es comparable con la ciudad por ser el receptáculo de la débil confianza en la técnica humana contra la naturaleza. Si el fracaso del Titanic representa el "principio del tumulto", los terremotos de la ciudad de México marcan el retorno de ese mismo fracaso, de ese mismo tumulto. Ver *Inventario,* Tomo I pp. 262, Tomo II pp. 473, y Tomo III pp. 607.

en el pasaje de tercera clase.) (35)

La denuncia se consolida en este momento, se hace tangible en cuanto a que, a pesar de que las zonas más pudientes de la ciudad tuvieron daños considerables, son los más pobres quienes sufrieron más. Pacheco anota al final del texto que la escritura del poema se cierra en México a mediados de 1986. A casi un año de distancia, el poema termina haciendo hincapié en que son precisamente estos damnificados los que siguen ahí afuera a pesar del tiempo. Es obvio que la ciudad sigue en ruinas, pero es también evidente que quienes gozaron de los privilegios antes del sismo, los gozan también después. Incluso en estas coincidencias, la escritura de Pacheco vuelve a una postura ética ante el desastre, una postura que desemboca, en aquel entonces, en una llamada a la acción.

El poema termina con un gesto que, tanto retórica como temáticamente, condensa la intercalación de las voces en el texto. (V, 12) es un cierre perfecto en el que la voz poética enuncia desde el yo y desde el nosotros la deuda compartida de la solidaridad que surge con el terremoto, una solidaridad que se sostiene en el dolor colectivo, en el duelo:

No quiero darle tregua a mi dolor
ni olvidar a los que murieron
ni a los que están a la intemperie.

Todos sufrimos la derrota,
somos víctimas del desastre.

Pero en vez de llorar actuemos:

Con piedras de las ruinas hay que forjar
otra ciudad, otro país, otra vida (41)

El poema convoca a la continuación después de dar por cerrado un ciclo; es un llamado a la acción cívica, a la reconstrucción, y también a la denuncia. Para Pacheco, la derrota es compartida pero también es la deuda: somos deudos del otro que lo ha perdido todo. Lo más poderoso de esta articulación es que termina en el plural implícito del "hay que", de la obligación. Mejor aún, del deber. Aquí, el lenguaje de lo común es el que implica la intimidad del dolor que no puede quedarse en un duelo individual. Como dice de Aguinaga, la intimidad también es una actividad política, una forma de disenso, y en este caso, una emoción que se traduce de la plaza íntima a la plaza pública.[22]

[22] En sus palabras: "Si bien a toda política le resulta indispensable una plaza pública para existir, la política de la poesía tiene lugar en una plaza íntima" (de Aguinaga 14).

Capítulo 2

Haciéndonos poquitos: Abigael Bohórquez y la pandemia del SIDA

y la decisión de
resistir. tu cuerpo

sobresaltado como si
por fin sancionado

en un matrimonio con
un fantasma de deseo

sin censura. para forjar
un estar de modo que

los mismos gestos
de su tela vulgar

no sean del todo
insoportables. no es

una moneda libre
de todo azar sino

casi siempre un reposo
en un buen clima. en

tra. la tibieza del agua

-Roberto Tejada, "Remanente"

Un desastre oculto

Durante la década de los 80, sucedió otro desastre de proporciones mundiales que, si bien no acaparó la atención inmediata de los reflectores ni mucho menos de las instancias gubernamentales, provocó otra forma de resistencia ante la retirada del Estado y la implementación del neoliberalismo: la pandemia del VIH/SIDA. Los primeros casos documentados por parte de las autoridades de salubridad mexicanas se dan en 1983, dos años después de que comenzaran a catalogarse una serie de casos clínicos atípicos en California cuya causa era aún desconocida. Desde los inicios, el asunto fue vilificado por afectar principalmente a hombres homosexuales, y vino a colmar el largo proceso de marginación de un grupo social históricamente discriminado por algunos grupos religiosos, calificando la enfermedad como castigo divino. Como el Dr. Samuel Ponce de León relata en el informe sobre los 30 años del VIH/SIDA del Centro de Investigaciones en Enfermedades Infecciosas (CIENI) y la Fundación México Vivo, en México se analizaban los inusuales casos clínicos que se presentaban en hombres jóvenes:

> Entonces nuestra perspectiva era claramente limitada y elucubramos erróneamente que una pandemia con esas características difícilmente ocurriría en nuestro país, eminentemente católico y conservador. Pronto pudimos reconocer nuestra equivocación, pues un número creciente de enfermos con el complejo sindromático característico buscaba atención en fases muy tardías del padecimiento (CIENI 13)

Cabe recordar que, en ese momento y hasta el desarrollo de los tratamientos antirretrovirales, que no aparecieron hasta principios de la década siguiente, el índice de mortalidad por SIDA era del cien por ciento. Prácticamente todos los infectados con VIH durante los primeros 15 años de la pandemia murieron de enfermedades oportunistas por el desarrollo del síndrome, no sólo porque no había un tratamiento efectivo para detener el desarrollo de la enfermedad, sino porque el estigma y la amplia discriminación contra la comunidad homosexual provocó que los propios servicios de salud estatales se negaran a atender los pacientes. Los prejuicios salieron a la luz muy pronto: médicos que se negaban a prestarle servicios a los enfermos, personal hospitalario que amenazaba con parar labores, enfermos que no eran admitidos a los departamentos de urgencias (CIENI 14). No sólo los enfermos de SIDA se enfrentaban a una enfermedad mortal e incapacitante, sino que se les negaron los cuidados más elementales por el simple hecho de ser homosexuales.

De nueva cuenta, el año de 1985 resulta un momento crucial para la pandemia, ya que es tan solo unos meses antes del terremoto en el centro del país que el gobierno mexicano por fin declara públicamente la existencia de casos de VIH/SIDA. En realidad, fue la presión internacional y el activismo, especialmente a través de la Organización Mundial de la Salud (OMS) y la comunidad gay, la que obligó al Estado a responder ante la pandemia. Para entonces, los casos de California que afectaban aparentemente sólo a hombres homosexuales se convirtieron en pandemia mundial: para 1985 por lo menos un caso se había detectado en todas las regiones del mundo (Tapia Conyer et al 35). La respuesta institucional en México fue crear un organismo regulador y de monitoreo en febrero de 1986, el Comité Nacional para la Investigación y Control del SIDA dentro de

la Secretaría de Salud Pública, que en 1988 se transformó en el Consejo Nacional para la Prevención y Control del VIH/SIDA (CONASIDA), convirtiéndose en una entidad jurídica con acceso a una mayor cantidad de recursos públicos (Uribe Zúñiga et al 204-208).

A pesar de la creación de este organismo y los que vinieron después, como el CENSIDA, FONSIDA A.C., entre otras, las condiciones no cambiaron mucho para los enfermos hasta mediados de los noventa. Incluso con el desarrollo de medicamentos antirretrovirales como el AZT —que también salió a la luz en 1985— y posteriormente del tratamiento antirretroviral (TAR) a mediados de la década siguiente, la tasa de mortalidad en México disminuyó sólo a partir de 1997, año en el que el activismo y la presión social, después de más de una década de lucha, logró que se ampliara el acceso universal a los medicamentos. Todavía en 1987, con casi 400 casos detectados en el país y con una duplicación del número de casos cada 10 meses, sólo se contaba con un centro de atención a posibles pacientes, mal ubicado en la colonia Roma cuando la mayoría de los casos sucedían en las zonas más marginadas de la ciudad y en el Estado de México (Uribe Zúñiga et al 205).

Aunque los terremotos y la pandemia del SIDA parecieran acontecimientos separados por la naturaleza de sus causas, sus consecuencias se tocan en un punto crucial: ambas tragedias representan momentos de alta actividad política al revelar las consecuencias más terribles de un Estado que apenas comenzaba a abandonar a su suerte a los más vulnerables. No es casualidad que Carlos Monsiváis titule su libro, en memoria de los terremotos del 85, veinte años después, con el lema de la Semana Cultural

Lésbico-Gay de 1996[23]: "No sin nosotros". La consigna revela una demanda fundamental que Monsiváis traza hasta los días posteriores a los terremotos, la demanda de que la construcción de un futuro común sólo es posible si la exclusión y la desigualdad se eliminan. Reconoce que el activismo que se vivió paralelamente con los terremotos en la ciudad de México, y que culmina, por otra parte, con obligar al Estado a responder de manera eficaz a la pandemia, nace junto los movimientos políticos que alimentaron la respuesta cívica ante el desastre del 85:

> En México, el 2 de octubre de 1978, en la conmemoración del décimo aniversario de la matanza de Tlatelolco, desfila un contingente pequeño del Movimiento de Liberación Homosexual, encabezado por Nancy Cárdenas. Surgen nuevos grupos, los activistas dan conferencias sobre el tema en preparatorias y facultades, hay burlas y resistencia, la televisión privada acepta con timidez el asunto y cancela de inmediato la apertura, hay divisiones profundas (¿de otro modo cómo reconocer que se trata de un movimiento?), y ya para 1985 la pandemia del sida, que en México afecta sobre todo a los gays, trastorna el panorama (Monsiváis 46)

[23] 1996 es un año clave para la lucha contra el VIH/SIDA en el mundo. En el congreso internacional contra el SIDA en Vancouver, se presentaron los extraordinarios resultados de estudios clínicos que se realizaron con la combinación de tres fármacos que componen hasta el día de hoy el tratamiento antirretroviral (TAR). Los resultados de su implementación hicieron que de entre 1995 y 1997 la tasa de mortalidad por SIDA en Estados Unidos bajara en un 60%. En México, se tuvo en ese momento "la oportunidad de ser el primer país en vías de desarrollo que permitiera el acceso al tratamiento antirretroviral en forma inmediata y a todos los enfermos. La falta de conciencia y la voluntad política de las autoridades en ese año y en los subsecuentes, impidieron la decisión. Como resultado, muchas personas con VIH en México pagaron con su vida tal falta de visión" (CIENI 19). Entre 1997 y 1998 el activismo deja sin salidas a las autoridades mexicanas para que aprobaran la compra de los medicamentos.

Junto con las movilizaciones masivas para exigir la atención a los damnificados de la ciudad de México y atender las necesidades de las víctimas, así como para exigir rendición de cuentas a las autoridades por su pobre respuesta ante el desastre de los sismos, el SIDA produce una salida masiva del clóset. Una multitud de grupos antisida, especialmente constituidos por homosexuales, enfermos, y familiares de pacientes, salen a las calles de manera solidaria y generosa ante autoridades indiferentes y el pudor puritano de la sociedad.[24] "A los seropositivos y enfermos de sida les tocan los ataques de pánico de familiares y amigos y personal médico, las discriminaciones, los hostigamientos laborales… la negación de servicios" (46), escribe Monsiváis. Sin embargo, estas movilizaciones y la presión internacional, incluso en un país cayéndose a pedazos, en una ciudad sin los recursos necesarios para siquiera enterrar a sus muertos, obliga al gobierno mexicano a actuar, reconociendo que la población en riesgo va más allá de los hombres homosexuales.

En respuesta directa a la ola de muerte que devastó a la comunidad de hombres homosexuales en todos los rincones del país, el poeta sonorense Abigael Bohórquez (1936-1995), escribe en 1991 el libro *Poesida,* que se publica póstumamente en 1996 por la editorial Los Domésticos en Tijuana. A pesar de haber ganado el Concurso Internacional de Poesía convocado por CONASIDA, la Organización Panamericana de la Salud, y la UNAM en 1992, por razones que siguen siendo poco claras pero que son

---

[24] Cabe añadir que después del 78, en el que no sólo marcha el Movimiento de Liberación Homosexual sino también grupos radicales de izquierda como Guerrilla Gay, Lambda, Sex-Pol, y el más importante, Cálamo, por nombrar algunos, se transformaron de manera profunda tras la epidemia. Ante la radicalización de posturas a finales de la década de los 80 y la desilusión causada por la caída de la Unión Soviética, los grupos de izquierda gay transformaron su activismo hacia una visión reformista, hacia la búsqueda de cambio por una vía más socialdemócrata. El caso de la asociación Cálamo es relevante, ya que fue uno de los primeros grupos que canalizó la visibilización de los derechos de la comunidad homosexual hacia la presión por reformas estructurales para atender la epidemia.

muestra de una profunda voluntad discriminatoria por parte de las instituciones convocantes, el poeta no recibió el monto del premio ni la publicación de la obra. Sin embargo, de la amplia obra poética de Bohórquez, *Poesida* es el libro que más ha tenido circulación con tres ediciones, la primera en el 96, la segunda en 2000 por La Voz de Sonora-Luna Dance-La Cábula Editores, y la tercera en 2009 por el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste con ilustraciones del pintor Fernando Robles. Aunque *Poesida* ha generado algo de crítica, Bohórquez permaneció durante muchos años en un estado de orfandad y, a la vez, se le consideró como un poeta de culto. Después de esta larga espera, es sólo hasta ahora que la crítica ha comenzado a prestarle más atención. Incluso, hasta la reciente publicación en 2016 de su poesía reunida por el Instituto Sonorense de Cultura, la mayor parte de su obra era inconseguible.

Lo que resulta sumamente importante de este texto es que, además de ser la primera obra literaria sobre la pandemia del SIDA en México —por su fecha de creación, ya que la única otra obra que se le acerca es *Guerreros y otros marginales* (1993) del escritor regiomontano Joaquín Hurtado— es un texto que hace cognoscibles, como lo hace Pacheco con el terremoto, las dimensiones afectivas de una tragedia que permaneció oculta por muchos años. Mi análisis se centra en las formas en las que Bohórquez despliega diversas estrategias estéticas que se convierten en operaciones políticas, y que comparte con el activismo a finales de la década de los ochenta y durante los noventa. Con tintes de un humor que expresa lingüísticamente la trasgresión, la estética camp, el autoescarnio como una estrategia para no sufrir, y que frente al sufrimiento genera un intenso realismo, Bohórquez escribe en este libro un panorama de los lazos afectivos que se mantienen aun cuando la muerte ha desaparecido a los sujetos de esos afectos. Desde

la exploración de la experiencia autobiográfica, marcada por la presencia de un yo lírico potente, hasta el gesto humano de escribir retratos poéticos sobre los amigos que fallecieron por la enfermedad, *Poesida* es un libro que testifica la cercanía humana que se ha invisibilizado a través de las narrativas y los estigmas oficiales y culturales sobre la homosexualidad, la enfermedad, y su tratamiento.

Abigael Bohórquez, poesía al margen

Para un gran número de lectores, el nombre Abigael Bohórquez no hace eco en el panorama general de la poesía mexicana del siglo XX. De hecho, su posición en ese panorama no podría estar más alejada de alguien como José Emilio Pacheco quien, aun después de su repentina muerte en 2014, goza de gran circulación y reconocimiento por un amplio sector de la población hispanohablante en el mundo. El nombre de Bohórquez resuena sólo con lectores que tuvieron el gusto de conocerlo personalmente, lectores especializados en poesía mexicana, o que tal vez tuvieron la suerte de nacer en el noroeste de México donde tiene más reconocimiento.

Las causas de ser un poeta que permaneció, y permanece todavía aunque en menor grado, al margen del canon mexicano y de las principales antologías son variadas y complejas; pero pueden resumirse en que fue un poeta "provinciano", nacido en Caborca, Sonora en 1936, sólo tres años después que Pacheco; fue abiertamente homosexual en una sociedad heteronormativa y homofóbica; y que a pesar de vivir por más de treinta años en la capital del país y coincidir con poetas de gran importancia, fue siempre una figura incómoda para las élites intelectuales mexicanas, incluso para aquellas

de izquierda.[25] Hoy en día, aunque ha llegado a más lectores gracias al Internet y a una labor constante de difusión por medios alternativos al libro en papel, su obra sigue siendo poco conocida. Incluso con los esfuerzos recientes que ha hecho Gerardo Bustamante Bermúdez por publicar su dramaturgia en la editorial de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en 2014, y su poesía reunida e inédita a través del Instituto Sonorense de Cultura en 2016, los alcances de estas publicaciones han sido sólo los que pueden tener las instituciones que los distribuyen.[26] Es por esto que me detendré en hacer un recuento de su obra poética para establecer ciertas características que servirán como punto de referencia para leer *Poesida.*

La marginación, el constante ninguneo, la precariedad, y el largo autoexilio que vivió Bohórquez en la periferia de la ciudad de México son motivos recurrentes en su prolífica producción poética. Después de vivir su infancia y adolescencia en la pequeña ciudad agrícola de Caborca, al noroeste del estado de Sonora, obtiene su primer reconocimiento en 1957 al recibir, con tan sólo 21 años, el primer premio del Concurso del Libro Sonorense con *Poesía y teatro*.[27] Ya antes en 1954, Bohórquez se había

---

[25] Según Gerardo Bustamante, a través de una entrevista con el artista plástico Raymundo Fausto Guizar, Bohórquez tuvo desacuerdos con Carlos Monsiváis después de haberlo criticado por ser "un intelectual de izquierda", algo que el poeta desaprobaba. Bustamante le adjudica a este hecho que Monsiváis haya ignorado a Bohórquez al editar su antología *La poesía mexicana del siglo XX* en 1966. Ver "Juan Bañuelos y Abigael Bohórquez…", pp. 102.

[26] Cabe decir que existe una pugna continua por la figura de Bohórquez, que aún hoy sigue siendo controversial. Se le considera un autor de gran destreza poética que no ha sido reconocido en los anales de la historia literaria de México. Durante más de 20 años, su obra era prácticamente imposible de conseguir, ya que la gran mayoría de sus libros fueron editados originalmente por editoriales pequeñas ahora extintas, con un tiraje muy modesto. Ante este vacío, fueron sus lectores viejos y nuevos, así como sus amigos, quienes mantuvieron viva la obra de Bohórquez, difundiendo sus poemas en blogs y publicaciones independientes, sobre todo en la red y en ediciones conmemorativas de bajo tiraje. Sin embargo, después de la publicación de su *Poesía reunida e inédita,* anotada por Gerardo Bustamante, ha habido una especie de persecución y amenazas para tratar de eliminar las publicaciones "no autorizadas" de poemas en Internet, a través de advertencias legales y otras formas de intimidación por parte de los propietarios de los derechos de la obra.

[27] Bohórquez presentó el manuscrito con el título *Poesía i teatro* bajo el seudónimo de Marzo Vidal.

mudado al Distrito Federal para hacer estudios de dirección escénica con el apoyo del gobierno estatal; esto es relevante ya que un año antes, en 1956, se estrena como dramaturgo profesional con la obra *La estirpe,* que también estaba incluida en el manuscrito ganador junto con el poemario *Fe de bautismo* y otras tres obras dramáticas. Durante el resto de su carrera literaria produjo obra en ambos géneros de forma intercalada, intención que revela desde sus inicios.[28]

Entre 1958 y 1962, Bohórquez vuelve a Sonora en donde tiene distintos trabajos en radio, teatro, y docencia en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Sonora.[29] Sin embargo, en el 62 regresa a la ciudad de México en donde se instala de forma permanente por casi treinta años. Las causas de este autoexilio pueden leerse de diversas maneras. Si bien es posible pensar que se trata de un "sexilio", es decir, una forma de escapar de una sociedad sumamente conservadora que condena su orientación sexual para vivir en una ciudad más diversa y con una vida cultural más amplia, también es probable que Bohórquez simplemente haya seguido la tendencia de la época: migrar a la ciudad por razones económicas. Es primero en Milpa Alta y después en Chalco donde Bohórquez escribió gran parte de su obra poética, mientras trabajaba como mecanógrafo para el Instituto Nacional de Bellas Artes; como Jefe del Departamento de Literatura y Ediciones del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), y finalmente

---

[28] Para un estudio más amplio de su dramaturgia ver *Dramaturgia reunida de Abigael Bohórquez* de Bustamante Bermúdez, y el trabajo que hace Iván Aguirre en *Consuming Bodies: Countercultural Citizen of Mexican Capitalism in the 20th Century.*

[29] Durante estos años, también tiene colaboraciones constantes en publicaciones periódicas como *La Opinión, El Imparcial, El Diario del Yaqui,* entre otras. Es notable que también, al volver a Sonora en 1990, Bohórquez retoma su labor como columnista en el diario *El Independiente,* con la columna "De domingo a domingo te vengo a ver", tomando el título de la famosa canción de Julio Iglesias, así como en otros periódicos y revistas como *La vidaloca, Opinión,* y *El Sonorense.* Un gran número de estas colaboraciones se encuentran sólo en el archivo personal del poeta Jorge Ochoa.

como maestro de declamación y arte dramático en el Centro de Seguridad Social del IMSS en el Distrito Federal y después en Sonora hasta casi los últimos años de su vida (Bustamante Bermúdez "El poeta que clama en el desierto" 7-8).

La obra de Bohórquez puede dividirse en tres ciclos. El primero, que abarca los poemas escritos desde 1957 hasta 1967, se caracteriza por una producción poética que privilegia los temas civiles y políticos globales. En estos diez años se publican, además de *Fe de bautismo* (1960), también *Acta de confirmación* (1966), y *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles* (1967), tres colecciones de textos que revelan una honda preocupación por los movimientos sociales, las injusticias del capitalismo, y las atrocidades de la guerra. Es en estos poemas en donde la afinidad de Bohórquez con sus contemporáneos es más evidente. Si tuviéramos que insertarlo a una generación o grupo literario, como ya han estudiado críticos como Bustamante[30] e Iván Figueroa, el autor sonorense comparte afinidades ideológicas, fechas de nacimiento y temáticas con los poetas de *La espiga amotinada,* a saber, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, Juan Bañuelos, Óscar Oliva, y Jaime Augusto Shelley, que publican un libro colectivo del mismo nombre en 1960. Pero, más allá de compartir amistad y algunas coincidencias en la vida cultural del centro del país, Bohórquez se abstuvo de pertenecer a este o a cualquier otro grupo.[31] También sostuvo desde los sesenta una larga amistad con Carlos Pellicer y Efraín Huerta.

---

[30] El propio Bustamante traza las coincidencias con Juan Bañuelos en su artículo "Juan Bañuelos y Abigael Bohórquez: la poesía como resistencia y representación social".

[31] La migración hacia el centro del país desde los estados fronterizos ya sea del norte o del sur, es algo muy usual en la trayectoria de los escritores hasta hoy en día. La centralización de la industria editorial en la Ciudad de México, así como los procesos económicos y políticos relacionados con el mundo cultural ha creado una imantación difícil de ignorar. El caso de Bohórquez es importante porque, a pesar de tener amistades cercanas con escritores que fungieron un papel fundamental en el canon poético y narrativo de la literatura mexicana del siglo XX, se quedó fuera de las antologías, de los encuentros, y de las grandes

Ya desde *Fe de bautismo,* Bohórquez define su postura política, siempre aliada al proletariado, a los marginales, a los más pobres, y a los más desprotegidos. Esto es evidente en su poema más celebrado, y tal vez también el más conocido, "Llanto por la muerte de un perro",[32] en el que el autor cita una carta ficticia de su madre que le informa que falleció su perro. Cito un fragmento:

Hoy me llegó una carta de mi madre
y me dice, entre otras cosas: -besos y palabras-
que alguien mató a mi perro.

"Ladrándole a la muerte,
como antes a la luna y al silencio,
el perro abandonó la casa de su cuerpo,
-me cuenta-,

---

editoriales o incluso puestos de más alto nivel dentro de la burocracia gubernamental. De cualquier manera, a pesar de sus condiciones de vida siempre precarias, Bohórquez se queda en el centro del país. En cambio, hay un caso también olvidado por la historiografía de la poesía mexicana que sucede a la inversa. Se trata de Juan Martínez (1933-2007), hermano de uno de los críticos más leídos de la segunda mitad del siglo XX, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, y director del Fondo de Cultura Económica de 1977 a 1982, José Luis Martínez (1918-2007). La historia de autoexilio de Juan Martínez es inversa a la de Bohórquez. Como nota Heriberto Yépez, Martínez, descontento con el círculo intelectual oficial y con el reducido mundo cultural de la capital, huye del centro para residir en Tijuana a principio de la década de los setenta. Yépez anota lo paradójico de la situación: "Muchos escritores de la frontera durante esas décadas buscaban a toda costa marcharse al centro, ya fuese para estudiar, trabajar en editoriales o en periódicos, relacionarse con los intelectuales de la capital; y Juan Martínez, con un apellido que pudo haberle facilitado todos los contactos y abierto puertas, en cambio, decidió largarse a Tijuana, la última esquina del país, precisamente, para no saber nada de la ciudad de México" (53). Ver Yépez, "Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez".

[32] Karageourgou-Bastea asocia este texto con el poema "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías" de Federico García Lorca, uno de los poetas más leídos por Bohórquez. Si bien comparten el imaginario del cuerpo que se mueve tras de la muerte y el tiempo específico en que sucede, me parece arriesgada la asociación más allá del título. Resulta más afortunada la asociación que hace Ismael Lares entre el poema de Bohórquez con la obra de Miguel Guardia. Ver "Los perros tienen alma, Abigael Bohórquez y Miguel Guardia: un análisis intertextual".

y se fue tras de su alma

con su paso extraviado y generoso

el miércoles pasado […]

Yo también lo he llorado;

la muerte de mi perro sin palabras

me duele más que la del perro que habla,

y engaña, y ríe, y asesina.

Mi perro siendo perro no mordía.

Mi perro no envidiaba ni mordía.

No engañaba ni mordía.

Como los que no siendo perros descuartizan,

destazan,

muerden

en las magistraturas,

en las fábricas,

en los ingenios,

en las fundiciones,

al obrero,

al empleado,

al mecanógrafo,

a la costurera,

hombre, mujer,

adolescente o vieja. (*Poesía reunida* 112-113)

Este poema, sin duda el más logrado de su obra temprana, revela una constante en la obra completa del autor: la disposición paralela entre la vida privada y la vida pública. En palabras de Ismael Lares, Bohórquez considera que la poesía "es compromiso: nos rescata y nos protege simultáneamente del mundo, es regocijo, morada, es madre. Es la puerta que nos resguarda del exterior, pero también que nos comunica con la realidad tal cual es" (Lares 22). Hay una voluntad política en los poemas iniciales de Bohórquez que media entre una identidad personal —que casi siempre se alimenta de una identidad regional—, y un compromiso social. En este sentido, la poesía se convierte no sólo en una denuncia, sino en un medio de cambio. A través de la anáfora, que es también una figura que se repite en gran parte de su obra, Bohórquez escribe en este poema una sinécdoque continuada que contrasta e invierte la animalidad del perro de su niñez con las actitudes humanas del mundo, la confrontación con la realidad fuera de la casa natal. La presencia de su madre, Sofía, es también de suma importancia para leer el resto de su obra. A decir de Miguel Manríquez, "los poemas a su madre… le confieren un fuerte tono autobiográfico de difícil confección. Los poemas amorosos a la madre constituyen en sí mismos un ejercicio de talento literario al poetizar lo tantas veces poetizado: el amor maternal" (Manríquez 55). El poeta crea la equivalencia del refugio natal, de la casa de su niñez y la ternura de su perro con la figura de su madre, que se convierte en una constante evocación de su pasado, de su refugio original en una gran cantidad de sus poemas. En suma, en este poema se concentran muchas de las operaciones que serán una constante en su poesía: la presencia de la madre como analogía de la casa natal; el uso de la estética

citacionista; el uso de la anáfora; la factura del poema de largo aliento; y una profunda preocupación política por los conflictos sociales y los movimientos civiles en México y en el resto del mundo.

La culminación de este primer ciclo se da con la publicación de *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles* en 1967, un poemario que reitera la postura política de Bohórquez, que apuesta por una ciudadanía contestataria más que estar de lleno involucrada con los movimientos de las izquierdas en México, que como ya mencioné, consolidó en *Acta de confirmación.* No es casualidad que este libro se publicara al mismo tiempo en que comienzan los movimientos estudiantiles en el país, y que culminan en la matanza de Tlatelolco en octubre del 1968. Ya en el 67, hay un movimiento estudiantil previo en Hermosillo, del que seguramente Bohórquez estuvo enterado, que detona también una intervención militar en el campus de la Universidad de Sonora, con algunos pocos muertos y muchos más detenidos. [33] Además de hacer una fuerte crítica social, este libro es también una elegía a una serie de artistas y pensadores comprometidos que vivieron durante la primera mitad del siglo XX. A pesar de ser un poemario breve, los poemas hacen memoria del pintor Saturnino Herrán (1887-1918); el compositor Silvestre Revueltas (1899-1940); el grabador José Guadalupe Posadas (1852-1918); el compositor francés Claude A. Debussy (1852-1913); el educador Justo Sierra (1848-1912) y sobre todo el revolucionario Rubén Jaramillo (1900-1962). Podríamos categorizar estos textos como “poemas civiles” ya que su factura se alimenta en muchos momentos de la poesía civil de los poetas de la Generación del 27 en España. Un

---

[33] Ver Moreno Soto, y mi artículo “El 68 desde el norte”, para un estudio detallado sobre este acontecimiento.

excelente ejemplo es “Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo”, que le da nombre al libro. Cito un fragmento:

> Ay, claro hermano de todos los caídos
> por procurar larga larga gota de agua
> y dársela al sediento,
> padre
> de tantos más cargados de otros sueños
> por defender la luz que ya no existe
> para los desgarrados, negros, negrísimos mendigos
> de la negrada tierra;
> allí está tu mujer,
> deteniendo en su cuarto ametrallado
> la inocente semilla;
> allí están tus tres hijos, reventados
> sobre su propia oscurísima esperanza;
> y sobre todo, abofeteado, el hombre,
> nuevamente Zapata masacrado,
> fatalmente, otra vez, crucificado,
> y ahí está, peor aún, México muerto,
> y tu asesino, vivo, deificado.
>
> Te acabaste Rubén de cuerpo entero,

pero de muerte entera estás presente […] (237)

El poema hace cuenta de la captura y asesinado extrajudicial de Rubén Jaramillo y su familia en 1962, después de haber obtenido la amnistía durante el sexenio del presidente Adolfo López Mateos en 1959. Jaramillo participó, con tan sólo 14 años, en el ejército zapatista durante la Revolución Mexicana. Fue también, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, uno de los luchadores sociales que lograron la consolidación del sistema ejidal en México, que buscaba la pacificación y mejora de las condiciones de los campesinos a través de la repartición de tierras. Fue fundador del Partido Agrario Obrero Morelense en 1945, y se levantó en armas en 1957 con el apoyo del Partido Comunista de México para exigir una nueva repartición de tierras y la expropiación de las fábricas de caña en Morelos, entre otras causas obreras. El asesinato de su familia entera por parte de las fuerzas del Estado fue un acontecimiento que generó una crisis política importante para los movimientos de izquierda en los años 60 y que desembocaría, después, en los movimientos estudiantiles. El poema es una elegía a la vida y muerte de Jaramillo, con un tono de lucha y denuncia ante la impunidad. Si bien la mayoría de los poemas del libro tienen esta misma factura, es indispensable notar que también está presente el tono irónico característico de la poesía de Bohórquez. Lo podemos leer claramente en el último poema del libro:

Pueden estar seguros:
(Que los maestros sigan cada cual a su hambre,
los campesinos coman sus propios excrementos),

aquí no pasa casi nada, señores,
todo en paz,
en santísima paz, de veras:
los boxeadores descomunales siguen siendo nuestros,
los futbolistas y las tetas de la Serrano;
aquí nada sucede.
Excepto…
que…
es decir… (*Poesía reunida* 240)

En una clara burla del discurso oficial, siguiendo con el humor y las referencias a la cultura popular que están ya presentes en los poemas de *Acta de confirmación,* Bohórquez contrapone el discurso que el Estado mexicano difunde a través de los medios oficiales y la crítica realidad del país. Bohórquez, en estos años, habla desde su propia experiencia, desde la pobreza y las carencias en las que vive en Milpa Alta. El poema, titubeante, termina con una serie de locuciones preposicionales que articulan la imposibilidad de la denuncia pública, de contradecir el discurso oficial.

El segundo ciclo inicia con la escritura de *Las amarras terrestres* (1969), en el que Bohórquez comienza a incorporar elementos intertextuales de la poesía pastoril y también algunos rasgos de la poesía renacentista, especialmente con referencias al poeta italiano Francesco Petrarca. En especial, y concuerdo en esto con Bustamante Bermúdez, la ciudad de México se convierte en un tema y personaje central en la poesía de estos años. Los poemas incluyen también menciones de Salvador Novo y Efraín Huerta, entre

otros. Si bien Bustamante separa esta etapa de su producción en dos para hacer alusión al período inmediatamente posterior, es decir de 1970 hasta 1990, dicha separación es innecesaria.[34] *Las amarras terrestres* es un parteaguas, pero no una construcción poética dispar a lo que viene después, sino que funciona como punto de partida para libros tan importantes como *Memoria en la Alta Milpa* (1975), finalista del Premio de Poesía Aguascalientes[35], en el que define incluso geográficamente su posición ex-céntrica, su posición en el campo sexual, a pesar de que el tema homoerótico no aparece en muchos de sus poemas todavía (Bustamante Bermúdez "El poeta que clama…" 20-21). En *Digo lo que amo* (1976), el tema homoerótico cobra una importancia central. En este poemario, el tema del amor homosexual no está romantizado, sino que se convierte en una afronta directa hacia las instituciones que lo condenan: la iglesia, el Estado, la policía, las cortes. Con humor y utilizando frecuentemente la parodia y el sarcasmo, Bohórquez visibiliza las prácticas sexuales que han sido vilificadas por la tradición judeocristiana y los valores morales de la sociedad mexicana. Esto está claro en "Sentencia", que juega con las sentencias de la Santa Inquisición en México por el pecado de sodomía, y con la frase latina *in saecula seculorum,* que expresa la duración eterna de los atributos de dios:

dejadlo al villano pene;

[34] Propongo en cambio que, a partir del 69, Bohórquez comienza a encontrarse ya con una voz enraizada en su tiempo y su contexto; es sólo hasta su regreso a tierras sonorenses en el 90 en el que se cierra su ciclo de escritura.

[35] Abigael Bohórquez resultó antes ganador de los Juegos Florales de la Feria de San Marcos en 1962 y 1963, premio que ahora conocemos como el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, el más prestigioso reconocimiento para el género en México. Bohórquez probablemente los ganó con poemas pertenecientes a *Fe de bautismo,* aunque es difícil comprobarlo a ciencia cierta. La mayoría de las fuentes críticas sobre la obra poética del poeta no mencionan si quiera estos premios, pero se encuentra señalado en varias fuentes sobre otros poetas de mayor reconocimiento que también ganaron el premio, como Rubén Bonifaz Nuño. Ver "Anecdotario floral de Rubén Bonifaz Nuño" de Ernesto Lumbreras, pp. 10.

yendo y viniendo;

una vez entrando

y otra vez saliendo

por sécula su culorum;

que pene.

qué pene!!! (*Poesía reunida* 342)

Muchas de las estrategias que el poeta utiliza en *Digo lo que amo* operan en libros posteriores que hablan de temas homoeróticos y referentes a la relación entre poder y el campo sexual, y sobre todo en *Poesida.*

El año de 1980 marca un momento importante en la producción poética de Bohórquez. En ese año publica *Desierto mayor,* un libro excepcional en el que incorpora el uso de vocablos regionales, alimentándose de la herencia rural de sus antepasados en el desierto. La incorporación del léxico regional, así como del trabajo con la memoria personal y compartida de un pueblo que tuvo un papel fundamental en la construcción del imaginario nacional —Cananea, Sonora—, durante los inicios de la Revolución Mexicana, hacen de este libro un parteaguas en la complejidad de su escritura poética. Por otro lado, también pesa en este libro la herida profunda provocada por la repentina muerte de su madre. Bohórquez todavía vive en Chalco en el momento de su escritura, pero realiza varios viajes durante los años previos al inicio de la década que lo regresan a Sonora. En poemas mucho más cortos que en el resto de su obra, la voz poética reflexiona sobre la poesía, sobre el lenguaje, y explora la forma en la que los nombres

propios de familiares y amigos son una forma de llenar el vacío del exilio. Destaca el poema “Reconcilio”, en el que Bohórquez rescata el vínculo del lenguaje rural de los pueblos de Sonora en un poema que le hace honor a sus raíces. Cito un fragmento:

> […] el olvido
> ya es polvo nada más, polvo vacío,
> y el desierto del alma recomienza.
> Por eso, visceralmente,
> puedo decir estas palabras sacratísimas
> con su sabor antiguo, ejidal y purísimo,
> -Adela, parece que te escucho-:
> chicharra, bichicori, chora, calichi, péchita, mochomo,
> cholla, cachora, churea, chilicote,
> chapo, sopichi, cochupeta, bichi,
> apupuchi, chiriqui, cuitlacochi,
> subterráneos imanes, dígitas soledades, sombra casi luz sólida,
> oh desierto, oh, inmensidad, oh, espacio
> de las girasoladas quemaduras,
> oh, Tú, Poesía, profundísimo hueco, carne viva,
> ahora estás conmigo (*Poesía reunida* 367)

Finalmente este ciclo, que abarca el autoexilio del poeta en la ciudad de México, se cierra con la escritura de *Abigaeles y poeníñimos* (1991), ganador de nuevo del Concurso del Libro Sonorense de ese año, y que explora temas infantiles.

El tercer y final ciclo de su escritura poética comienza con su regreso a Sonora en 1990. Vuelve a vivir en Hermosillo y trae consigo algunos manuscritos de poemas que escribió durante la década de los ochenta que la Universidad de Sonora publica bajo el nombre de *Poesía en limpio* (1990). En plena conciencia de sus poderes, Bohórquez despliega todo su arsenal retórico en textos donde lo homoerótico domina por completo la tematización. También es en *Poesía en limpio* en donde vemos por primera vez el uso de un humor *camp* como arma de resistencia política, como denuncia y descaro, que será fundamental en su obra posterior. En estos poemas también se menciona por primera vez la pandemia del SIDA. Cito un fragmento del poema 15 de "Country Boy (Crónica de Xalco…)", en donde se hace esta mención y que Bohórquez fecha "1985-1989", los años más devastadores de la pandemia:

Venusto:
en la Sierra de Puebla existen popolocas: la indiada;
en Chalco: locas popó,
las sueltas:
Coyahuacaxanqui.
Pero bien meresidas (*Poesía reunida* 459)

Es notable también la incorporación de vocablos del náhuatl, y el uso constante de neologismos que están presentes en su poesía desde la aparición de *Las amarras terrestres* en 1969, y sobre todo en *Memoria en la Alta Milpa* de 1975. Al mudarse a Milpa Alta y después a Chalco, Bohórquez encuentra en los vocablos nahuas el material poético para crear juegos de palabras entre el español colonial y el náhuatl que expresen un doble sentido, sobre todo de tema homoerótico. Esto también sucede en poemas amorosos, como en "Milpa Alta's Blues":

> Y aquí te encuentro
> alverdedor del agua,
> amor
> ca ticuacualtzin.
> Coyocali;
> memoria en la alta milpa:
> juguedecen los élitros;
> y el en diuturno corazón del barro
> el tiempo logra concreciones; (…) (*Poesía reunida* 309)[36]

La culminación de su erudición y el ejercicio lúdico y violento con el lenguaje está en su último libro publicado en vida, *Navegación en Yoremito* (1993). En este, los

---

[36] Estas operaciones estéticas se refinan en sus últimos libros tanto de teatro como poesía. Un ejemplo sobresaliente es la obra "Quechilontzin Stranger", que forma parte del libro *Noroestiada. Textos dramáticos* —publicado póstumamente en 2009 pero escrito durante los mismos años que "Country Boy"—, en la que Bohórquez imagina la vida en la antigua Tenochtitlán, burlándose de los valores cristianos por analogía, en donde la hija de Moctezuma se enamora de un extranjero por tener un pene muy grande.

textos toman de la literatura pastoril y del romance medieval la forma y los temas, mezclando español antiguo con una ironía camp —escrito en verso libre—, que privilegia el doble sentido y la risa para revertir los papeles y, por decirlo en español mexicano, *jotear*.[37] A decir de Bustamante Bermúdez, es un libro que "revela el gozo y la seducción del hombre en contacto pleno con otros hombres. Abigael transgrede los discurso político-sociales y literarios, pues su libro es la antítesis de la expectativas y realizaciones del deseo erótico" ("El poeta que clama…" 31). *Navegación* es la culminación de una vida literaria volcada hacia la exploración de las posibilidades de la lengua para expresar la transgresión, la diferencia, y tomar postura ante la constante discriminación y el odio social.[38]

Poesida es el libro que el autor no llegó a ver en vida. Después de su repentina muerte en 1995 por un infarto en su precario departamento en Hermosillo, se publicó la primera edición al año siguiente. Bohórquez lo firma en 1991. *Poesida* es, entonces, un libro que forma parte de su ciclo final de escritura. En términos estéticos, podría considerarse como un libro de transición entre los poemas publicados en *Poesía en limpio*

---

[37] Estas operaciones siguen presentes en la obra de escritores contemporáneos que escriben poesía queer como Juan Carlos Bautista y Luis Felipe Fabre, por nombrar sólo un par. En *Cantar del Marrakech* (2005), Bautista usa el *joteo* como de forma literal, introduce en forma de diálogo la voz poética del interlocutor del poema para crear un efecto de polifonía: "*Hay una loca que camina sola, / como una bicicleta sola / tan sola que da miedo. / -Vamos al Marrakech, queriiiida.* / Y las nalgas se inflaban. / Y los culos se abrían como boquitas" (15). A decir del sociólogo Guillermo Núñez, el *joteo* es un mecanismo de defensa, un habitus de los hombres homosexuales que funciona como una forma de diluir la tensión ante el discurso o la violencia simbólica de una sociedad machista y homofóbica. Como lo hace Bohórquez, Bautista también utiliza estas herramientas discursivas dentro del poema para crear un efecto cercano a la oralidad. Por otra parte, Fabre escribe en *La sodomía en la Nueva España* (2010) un texto que trae al presente personajes y hechos históricos. Fabre vuelve a documentos de la Inquisición elaborados en el siglo XVII para enjuiciar a un grupo de hombres homosexuales entre 1657 y 1658 por el pecado de sodomía, sino para parodiar y hacerlos decir, en el presente, aquello que era impensable. En sus textos, Fabre usa el humor, el *joteo,* como un arma para subvertir el sentido original del documento. Citando de manera directa autos sacramentales y juicios, manipula su didáctica original y los poetiza.

[38] Ver también Bustamante ""De amor echele un oxo, fablel'e y allegueme." Parodia de algunos tópicos medievales y renacentistas en *Navegación en Yoremito* de Abigael Bohórquez" para un estudio a fondo de este poemario.

y *Navegación.* Sin embargo, como sucede con José Emilio Pacheco, Bohórquez recurre a temas y estrategias que se encuentran en sus poemas iniciales; sobre todo retoma una voluntad política de denuncia que adquiere un papel aún más protagónico que en su poesía escrita durante su vida en la ciudad de México. En este libro, escribe un testimonio poético que negocia con un pasado personal y compartido, con la identidad de la masculinidad sonorense, y con la inevitable muerte de aquellos que murieron víctimas de la pandemia del SIDA y que, además, sufrieron el escarnio social por haber nacido homosexuales. *Poesida* representa la culminación de una obra en continua evolución, con altibajos como cualquier otra, pero de una calidad sostenida e innegable.

Tergiversar la tradición

Desde la primera página del libro, Bohórquez pone sobre la mesa los motivos y condiciones que hacen posible la escritura. Con una nota introductoria, el autor declara su intención de exponer y denunciar las condiciones de la muerte inevitable de las víctimas de SIDA durante el inicio de la pandemia. La aparición de la enfermedad, sobre todo en Sonora en donde el CENSIDA tiene registrados los primeros tres casos diagnosticados en 1985, y que para 1991 ya se contaban 39,[39] resultó el colmo, el desamparo total, la desilusión completa de una comunidad que apenas comenzaba a tener mayor atención gracias a los movimientos sociales del centro del país. Escribe Bohórquez:

---

[39] Estos datos forman parte del análisis de la DAI/CENSIDA en la base de datos del 2º trimestre de 2017 del Registro Nacional de Casos de la Dirección General de Epidemiología de la Secretaría de Salud de la República Mexicana, que registra el número de personas con infección de VIH residentes en Sonora (y en el resto de las entidades del país) por año de diagnóstico.

> [el Sida] señaló bíblicamente de nuevo a los homosexuales como apestados del siglo, satanizando su inclinación amorosa con las cruces de la lumbre de los kukluxclanes, y los homosexuales atónitos y sometidos a la angustia de lo desconocido, se vieron hostilizados a viento y marea, zarandeados hacia las cámaras de gases de los más acreditados conjuros malignos y los tentáculos del abismal horror del desempleo, separados de sus salarios, descaradamente exorcizados por la prensa y los pastores de la iglesia, porque era castigo de Dios (*Poesía reunida* 543)

Bohórquez equipara este señalamiento con la idea de que los infectados de VIH son muertos en vida, tan sólo a la espera del fin inevitable de su suerte. El SIDA viene a confirmar la discriminación y los prejuicios de las tradiciones conservadoras. Si los homosexuales son los "apestados del siglo", lo son en la medida en que su vida sólo puede consumarse y concluirse con la maldición de una enfermedad mortal que sólo los afecta, en apariencia, a ellos.

El sistema que sostiene estas tradiciones no es el sistema democrático, ni diverso ni incluyente, al que el propio Bohórquez llama "paraíso perdido que algún día que mi imaginación no alcanza a predecir reencontraremos", sino más bien una "lynchocracia", como el poeta definió al sistema capitalista casi 25 años antes en el poema "Carta abierta a Langston Hughes", de *Acta de confirmación.*

El poeta denuncia también que, a pesar de la respuesta institucional ante la presión de ONUSIDA por crear instituciones en México y las campañas para promover el

uso del condón, la violencia y la discriminación ya habían hecho mella, ya era demasiado tarde:

> Y los Conasidas y los condoneros se pusieron de moda, el problema fue poco a poco sazonándose y la especulación fantaseadora cedió a la preocupación preventiva que desde la importancia científica o la condoficción por el temor a una venganza cósmica, perdura este día. Pero antes de la tregua, la quemazón de brujas había sido implacable. ¿A quién le importaba un equívoco más? Si a fin de cuentas se trataba irreversiblemente de una ficción antiquísima tan inequívocamente propia de los homosexuales, que ellos seguirían teniendo la culpa. Cuánta gente pública y privada desapareció muerta de arcangelismo, de ninfomanía, del susto, porque el Sida era la muerte que no se atrevía a decir su nombre… (*Poesía reunida* 543)

En esta nota, Bohórquez desarma las formas en las que el discurso hegemónico culpó a los homosexuales como los únicos causantes de la pandemia, justificando así las discriminaciones más descaradas contra una comunidad específica, incluso cuando el Estado y las instituciones de salud reconocieron que se trataba de una pandemia. Esta dinámica es parte de la configuración del campo sexual dominante, como asevera Guillermo Núñez. En su importante libro *Sexo entre varones* (1994), que representó un parteaguas en los estudios sociológicos sobre género y sexualidad en Sonora durante los noventa al comenzar una conversación que era hasta entonces impensable, Núñez argumenta que asumir una identidad homosexual y homoerótica implica asumir también

una diferencia ante un contexto en el que el campo sexual "tiende a imponer un régimen discursivo sobre las experiencias eróticas, que las dota de sentido y tiende a crear a partir de ellas subjetividades-identidades diferenciadas" (Núñez 144). En este sentido, la experiencia homosexual y homoerótica no se reduce a la libre elección de una serie de conductas, representa más bien una afronta a un discurso que regula esas conductas. Se asume una subjetividad diferenciada, pero también una subjetividad propensa al escarnio.

Lo que Bohórquez establece en esta nota inicial es que la escritura del poemario no está sujeta a una abstracción, ni tampoco a cuestiones de carácter hipotético, sino que se alimenta de la experiencia diferenciada de un grupo al que pertenece, no por estar infectado de VIH, pero sí por haber sufrido la misma suerte, el mismo abandono, la misma desilusión. Esto convierte la preocupación que motiva la escritura de *Poesida* en una escritura de lo común, no sólo de lo individual; es un testimonio compartido que puede leerse también como una escritura de lo ajeno, una escritura que se apropia de la experiencia de la comunidad ante la pandemia y la discriminación por parte de la sociedad y el Estado. Como dice Karageorgou-Bastea, "la suya es una poesía que trabaja ajeno, es decir, nunca en su propio negocio. Esto significa que en la obra poética de Bohórquez precisamente lo que no le es propio es lo más profundamente lírico" (144). Esto es, la poesía de Bohórquez va más allá de un yo lírico que enuncia exclusivamente desde lo íntimo; más bien articula una poesía en donde lo lírico *es* el contenido de lo compartido, de lo ajeno.

Partiendo de esta denuncia al establecer las causas y motivos de la escritura de los 10 poemas unitarios del libro y la serie titulada "Retratos", que contiene poemas breves que merecen un análisis por separado, Bohórquez emplea una serie de estrategias para

violentar el régimen discursivo que impone el campo sexual ante la diferencia. La primera de estas estrategias es la negociación constante con la tradición literaria que, por un lado, se identifica con ciertos discursos poéticos en los que Bohórquez se apoya y, por otro, los desacraliza. Esto sucede con los poemas "Poesida", que inaugura el libro; "Tergiversito", y "Slogan", que trabajaré en las páginas siguientes.

"Poesida", texto que le da nombre al libro, es un poema muy breve que advierte, desde el inicio, que estamos por un lado ante una reflexión sobre la condena de muerte que pesa sobre los homosexuales infectados con VIH, pero también ante una reflexión estética y literaria. En unos cuantos versos, Bohórquez logra combinar estas dos preocupaciones en el poema:

> Estáis muertos. Pero,
> ¿en verdad estáis muertos,
> promiscuos homosexuales?
> MUERTOS SIEMPRE DE VIDA:
> Dice Vallejo,
> EL CÉSAR (547)

En una primera lectura, sobre todo habiendo leído la nota del autor, está claro que el poema está declarando el constante oprobio hacia los homosexuales y los infectados de VIH. Los tres primeros versos, por sí solos, son una confirmación de este motivo que se repite en otros poemas. Con una declaración tajante como "Estáis muertos" y la inmediata puesta en duda de esa misma afirmación, Bohórquez no se refiere sólo a la

certera muerte de los enfermos de Sida, sino a lo que esa especie de “duelo anticipado” significa. Los homosexuales son ya muertos en vida y, por ende, sujetos doblemente marginados. En palabras de Michel De Certeau,

> los moribundos son proscritos (*outcasts*) porque son marginales de la institución organizada por y para la conservación de la vida. Un ‘duelo anticipado’, fenómeno de rechazo institucional, los coloca por adelantado en la ‘cámara mortuoria’; los envuelve en el silencio o, lo que es peor, con mentiras que protegen a los vivos de la voz que haría añicos este muro para el grito: ‘Voy a morir’” (207)

No cabe duda de que los homosexuales enfermos de SIDA son también los moribundos de los que habla De Certeau, sujetos a este duelo anticipado y sobre todo al rechazo institucional que margina su pertenencia a la sociedad. El rechazo a los enfermos es precisamente ponerlos en esa especie de “cámara mortuoria”.

Si bien esto está muy claro en el poema, los tres siguientes versos van más allá de esta denuncia. La referencia al poeta peruano César Vallejo no es gratuita; responde a una pregunta crucial que está sugerida con el título del poema, ¿qué tipo de poesía es posible, y tal vez adecuada, para articular las causas y consecuencias de la pandemia del SIDA? Bohórquez propone una respuesta a través de uno de los poemas del poemario más celebrado de Vallejo, *Trilce,* publicado en 1922 y que marcó un parteaguas en la poesía en lengua española.[40] La poesía de Vallejo es un referente obligado y declarado en la

[40] *Trilce* es relevante por articular un discurso poético vanguardista antes que muchos de los poetas que vinieron después del modernismo latinoamericano. Hay consenso crítico sobre la escritura críptica de

poesía de Bohórquez, que toma del peruano la libertad de experimentación con la lengua y con distintos registros, además de la constante creación de neologismos. En concreto, Bohórquez reescribe el poema "LXXV" de *Trilce* para traerlo a su tiempo y a su contexto. Las referencias son casi exactas; cito un fragmento del final del poema:

> Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás.
> Quienquiera diría que, no siendo ahora en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino (…)
> Y sinembargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida.
>
> Estáis muertos (Vallejo 118-119)

Bohórquez aprovecha la potencia verbal de este texto para crear un *ars poética* que determina la escritura del resto de los poemas; se inserta en un grupo de poetas latinoamericanos que rechazan las formas tradicionales de la poesía, que a la vez puede asociarse con los discursos represivos contra los homosexuales. En otras palabras, Bohórquez denuncia los discursos conservadores en la poesía en lengua española al mismo tiempo que los asocia con los discursos que, en el campo sexual, han sido

---

Trilce. Como argumenta Jacobo Sefamí, los poemas del libro se caracterizan por "una plurivalencia excesiva, que permite juzgar e interpretar hasta el cansancio" ("Trilce" 160). El despliegue de recursos poéticos como las disonancias, su poética de la tachadura como la llama Julio Ortega, la desarticulación de la unidad de palabra como el error ortográfico intencional, la variación del registro de la voz, los neologismos y la violentación radical de la sintaxis, dice Sefamí, no están presentes en las vanguardias europeas (161).

especialmente nocivos contra los homosexuales. La identificación con Vallejo es una declaración de principios en sí misma, tanto en forma como en fondo.

Algo similar sucede con el texto "Tergiversito", un poema muy breve de tan solo cuatro versos, en el que la fuente es uno de los poemas más importantes de la lengua española: *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Escrito aproximadamente en 1477, *Coplas* es un poema elegiaco prerrenacentista que reflexiona, con el motivo clásico del *ubi sunt,* sobre la vida y legado del padre del autor. Manrique ha pasado a formar parte del canon de la literatura española como uno de los poetas que dejaron una fuerte influencia en la poesía escrita en los Siglos de Oro. La deuda con Manrique es enorme, y Bohórquez es muy consciente de ello al momento de reescribir los versos más famosos del poema. Cito la tercera estrofa de Manrique, que es por mucho la más conocida:

> Nuestras vidas son los ríos
> que van a dar en el mar
> que es el morir:
> allí van los señoríos
> derechos a se acabar
> y consumir; (…) (Manrique 3)

Al reescribirlo, Bohórquez tergiversa, como anuncia el título, el significado original del poema y, con eso, también el de la tradición poética castellana. Cito el poema completo:

Nuestras vidas
eran ríos que
fueron dar a encamar que
¿fue el vivir? (552)

En términos formales, Bohórquez abandona la copla de pie quebrado y la métrica del poema original, y tal vez aún más importante, cambia los tiempos verbales al pretérito, lo que apunta hacia la finitud del sujeto plural del poema. El hallazgo, aunque pareciera algo menor, es revelador en la medida en que los verbos "ser" e "ir" en el pretérito coinciden en la conjugación, el primero en el imperfecto y el segundo en el simple. Esta coincidencia aterriza la gravedad de la factura de Bohórquez, ancla al pronombre en dos formas de ser en el pasado, y se incluye a sí mismo como sujeto enunciador.

La tergiversación del significado no está sólo en la forma, sino que utiliza toda la carga simbólica que arrastra el poema de Manrique a su favor: Bohórquez *jotea* con las *Coplas*, lo transforma para que funcione en un lenguaje propio/apropiado para el tema homosexual. A esta operación Cristina Rivera Garza la llama "desapropiación", es decir, estrategias de escritura que "ponen al descubierto el andamiaje de tiempo y el trabajo comunal, tanto en términos de producción textual como en tiempo de lectura" (*Los muertos indóciles* 270). Más aún, la elección del poema de Manrique como material para la escritura no es inocente. Sabemos por su biblioteca personal que Bohórquez era un ávido lector de la tradición renacentista y siglodeorista en lengua española. El poeta, al

seleccionar este texto, entiende muy bien lo que señala precisamente José Emilio Pacheco en su inventario del 9 de mayo de 1976, titulado "Jorge Manrique a quinientos años de las 'Coplas'": el legado de las *Coplas* no es solamente su vigencia, también es su forma. Además de haber "impuesto un molde al que se han ceñido tradicionalmente todas las traducciones de elegías al castellano" (*Inventario Tomo II* 175), la creación de las *Coplas* se alimenta de una diversa constelación de textos, desde la Biblia hasta su contemporáneo, François Villon (nacido en 1431, unos nueve años antes que Jorge Manrique). Bohórquez, entonces, está eligiendo un poema que contiene la misma operación que ejecuta, y que con gran destreza muestra lo que Pacheco advierte en su inventario, refiriéndose a las *Coplas:* "Lo que hace la diferencia entre la buena y mala poesía es simplemente la destreza verbal con que el autor maneja un cúmulo de materiales al alcance de todos" (*Inventario Tomo II* 174).

De pronto, en el poema de Bohórquez, la reflexión metafísica de la vida que leemos en Manrique se convierte en un tema mucho más específico; "nuestras vidas" deja de ser una abstracción para convertirse en las vidas homosexuales que, en el ejercicio de su sexualidad, contraen el virus. Para Manrique, la muerte es la más grande igualadora; su reflexión gira alrededor de la idea de que los altos señores de la nobleza van a dar al mismo "mar / que es el morir" que los pobres, pero al mismo tiempo, la muerte implica una trascendencia de lo que él llama "la vida eterna", que va más allá de la muerte y que la poesía representa una manera de conseguir esa trascendencia. En cambio, para Bohórquez la muerte está en los tiempos verbales, en el lenguaje del poema, es decir, no explica la muerte desde lo abstracto, sino que la articula con el lenguaje. Es un gesto que revela la intención reivindicadora de la pregunta "¿fue el vivir?". De otro modo, el poema

revierte, aún en su brevedad, la premisa original de que la muerte es el fin de la vida a la que todos llegamos por igual. En el poema lo que se juega al "dar a encamar" —verbos ubicados estratégicamente donde el poema original dice "dar a la mar" y que hace evidente el sentido sexual del lenguaje popular, entiéndase "dar" como el acto de la penetración —, sobre todo para el sujeto homosexual, no es la muerte, sino el goce sexual.

Con amplio conocimiento de la tradición, que como ya mencioné lo lleva a sus máximas consecuencias en su último libro publicado en vida, *Navegación en Yoremito,* con la apropiación del lenguaje de la poesía pastoril y el romance, Abigael resignifica el sentido de la tradición de la poesía en lengua española para dar cabida a sujetos que no existen en esa tradición.

Como su biblioteca lo demuestra,[41] el otro gran referente poético de Bohórquez es la poesía norteamericana de los siglos XIX y XX. Las alusiones a la poesía en lengua inglesa son constantes en su producción y se encuentra en la mayoría de las ocasiones como una forma de hacer una crítica hacia las políticas imperialistas y raciales de los Estados Unidos, o evocando voces disidentes ante esas políticas. En "Slogan", Bohórquez encuentra en Walt Whitman la forma para trazar la conexión hacia tierras norteamericanas como origen y primer registro de la pandemia del SIDA, así como la lucha social y los movimientos que surgieron ante ella. En contraste con los dos poemas anteriores, "Slogan" es un texto de más largo aliento y de una factura más compleja. Intercalando el inglés y burlándose abiertamente de las campañas discriminatorias contra

[41] Los deudos del poeta donaron su biblioteca personal al acervo de la biblioteca de El Colegio de Sonora en 2007. En ella, destacan los títulos de poetas de los Siglos de Oro, así como teatro y prosa medieval y renacentista. También cuenta con un amplio catálogo de títulos de poetas latinoamericanos y españoles. Sin embargo, por razones desconocidas, tanto *Trilce* como *Leaves of Grass* están ausentes del acervo del poeta.

los enfermos de SIDA, Bohórquez yuxtapone a Whitman como lo hace con los dos poemas anteriores, reescribiendo versos que podrían leerse como una reflexión filosófica sobre la muerte, pero que en el poema se resignifican.

En concreto, Bohórquez usa el sexto texto del largo poema "Song of Myself", que forma parte del libro más relevante de Whitman y que rescribió hasta el día de su muerte, *Leaves of Grass,* publicado por primera vez en 1855.[42] Como sucede en "Tergiversito", la reescritura sucede sólo con uno de los versos del poema, que en este caso es el verso final. Cito completas las últimas dos estrofas de Whitman, que terminan con el verso en cuestión:

> They are alive and well somewhere,
> The smallest sprouts shows there is really no death,
> And if there was it led forward life, and does not wait at the end to arrest it,
> And ceas'd the moment life appear'd.
>
> All goes onward and outward, nothing collapses,
> And to die is different from what anyone supposed, and luckier (Whitman 20)

Al partir de la pregunta inocente que hace un niño, "A child said *What is the grass?* fetching it to me with full hands" (20), Whitman construye un poema que glosa

[42] La presencia de Whitman en Hispanoamérica es abrumadora. José Martí publicó en 1887un famoso artículo sobre el poeta norteamericano, Darío le dedica un soneto a Whitman en *Azul…*, y Amado Nervo tradujo algunos de los poemas de *Leaves of Grass.* Sin embargo, Whitman ha sido ampliamente leído en lengua española gracias a la muy conocida traducción que hizo Jorge Luis Borges, publicada en Buenos Aires en 1969 a pesar de que Borges la terminó a mediados de los años veinte. Ver el artículo de Arrojo para un estudio detallado sobre la traducción y el temprano interés de Borges en la obra de Whitman.

una serie de repuestas que se yuxtaponen conforme avanza el texto. A partir del pasto, Whitman piensa en la figura de Dios, en la infancia, en la división racial, y en la muerte de jóvenes soldados, sobre todo en la versión de 1892 ya pasada la Guerra Civil Americana y que termina de revisar poco antes de su muerte. Para Bohórquez, Whitman es un poeta importante no sólo por su factura y sus hallazgos en este y el resto de sus poemas, sino también porque fue, tal vez como él mismo, una figura polémica e incómoda en vida. "Song of Myself" y *Leaves of Grass* en su totalidad fueron obras escandalosas para la crítica de su tiempo, y hasta ahora siguen produciendo estudios que se enfocan en el contenido sexual de su escritura. Uno de los textos más famosos que, si no especula sobre el contenido sexual u homosexual de los poemas sí habla de "amigos amantes", es la crónica que José Martí escribió en 1887 para *El Partido Liberal* de México. Dice Martí:

> [Whitman] vive, cuidado por "amantes amigos", pues sus libros y conferencias apenas le producen para comprar pan, en una casita arrinconada en un ameno recodo del campo, de donde en un carruaje de anciano le llevan los caballos que ama a ver a los "jóvenes forzudos" en sus diversiones viriles, a los "camaradas" que no temen codearse con este iconoclasta que quiere establecer "la institución de la camaradería", a ver los campos que crían, los amigos que pasan cantando del brazo, las parejas de novios, alegres y vivaces como las codornices. Él lo dice en su *Calamus,* el libro enormemente extraño en que canta el amor de los amigos: "Ni orgías, ni ostentosas paradas, ni la continua procesión de las calles, ni las ventanas atestadas de comercios, ni la conversación con los eruditos me satisface,

sino que al pasar por mi Manhattan los ojos que encuentro me ofrezcan amor:

amantes, continuos amantes es lo único que me satisface (Martí 131)

Como muy acertadamente señala Sylvia Molloy, Martí está leyendo este amor entre varones, entre amigos, sin duda como Whitman quiso que se leyera, es decir, con fines políticos como una camaradería necesaria para la construcción de un nuevo orden social. Sin embargo, en la traducción que hace del poema de *Calamus,* Martí revela la inseguridad de lo que en realidad cree estar leyendo. Cuando el poema dice "City of orgies, walks and joys", Martí lo traduce en una negación: "Ni orgías, ni ostentosas paradas, ni la continua procesión de las calles…". Martí, que ha recorrido y escrito sobre Manhattan tantas veces, que la conoce y la ha criticado tanto, se da cuenta, dice Molloy, del peligro que este poema representa, "even as he was irresistibly attracted to it" (Molloy 376). Martí lleva el poema al terreno de lo abstracto, de lo espiritual: intenta, tal vez, leer *bien* los poemas de *Calamus,* es decir, sacándolos de su (mal)interpretación literal.

La sexualidad de Whitman ha sido puesta a debate desde la primera aparición de "Song of Myself", además por tocar temas tabúes como la prostitución. De ahí que, más allá de la admiración a la forma, ya que a Whitman se le conoce como el padre del verso libre en lengua inglesa, Bohórquez se identifica con la vena crítica del norteamericano.

En el poema, Bohórquez usa el "Slogan" como un pretexto para escribir la situación esquizofrénica en la que se vivieron los años ochenta con el surgimiento del SIDA:

Y, fue que, un día, el *BUEN* vecino
estrenó la película, como un trigal en llamas:
AIDS IS COMING/ AIDS IS HERE;
y uno ya no volvió a poder ser
la familia de hierba de Walt Whitman:
-¿me celebro a mí mismo y me canto a
mí mismo?-
because to die for AIDS is different
from what any one supposed (*Poesía reunida* 553)

Whitman remata su poema con este verso en donde se articula una reivindicación de la permanencia del legado humano más allá de la muerte, es decir, el pasto es una forma de reencarnación, de volver a la tierra; sus brotes más pequeños, dice el poema, "shows there is really no death". En cambio, en la cita anterior vemos que Bohórquez parte de una crítica velada hacia los Estados Unidos; decir el "*BUEN*" vecino es un gesto sarcástico hacia la vena conservadora y bélica del país del norte. Muy pronto, en el cuarto y quinto versos, el autor desdice la idea central que propone Whitman en el poema original: los muertos de SIDA, o los homosexuales en general, no caben en esa "familia de hierba" precisamente porque son ya muertos en vida, los marginados, los que son irreconciliables. También, ante la certeza del título del poema de Whitman, "Song of Myself", Bohórquez hace la pregunta más pertinente: "¿me celebro a mí mismo y me canto a /mí mismo?", y la continúa con la modificación del último verso de Whitman que funciona como anáfora para anclar el poema. Dicho de otro modo, "*because to die for*

AIDS is different / from what any one supposed" es el "slogan" del poema, la frase que vuelve una y otra vez a recordar la diferencia. Cabe notar también que las modificaciones al verso son productivas, sobre todo el uso de la preposición "for". Si bien esto podría leerse como una errata natural de un hispanohablante al traducir "de" por "for", el efecto es de cualquier manera importante. El uso de "for" implica un cambio de sentido, ya que lo natural sería "to die from" o "to die of". En el verso de Bohórquez, el sujeto del verbo muere "para" el SIDA, se entrega, dándole otra connotación, expresando así de forma lingüística la condena de la enfermedad.

Con este poema, la escritura de Bohórquez se cimienta en una genealogía que incluye a tres poetas que, cada quien en su tiempo, revolucionó las formas de hacer poesía. Tanto Jorge Manrique, aún en su tradición y motivos altamente católicos, como César Vallejo y Walt Whitman son autores con los que Bohórquez se identifica al mismo tiempo que los recompone. En este sentido, lo que su escritura está haciendo es una poética de la desapropiación, como sucede con Jorge Manrique. Aunque el texto podría haberle dejado al autor la tarea de identificar o no las fuentes de su escritura, el andamiaje se encuentra completamente expuesto, se revela en los poemas con nombre y apellido. Y aunque tal vez esta estética no está en consonancia con las prácticas más contemporáneas de lo que Rivera Garza llama también escritura en "comunalidad", como las estéticas citacionistas, el tachado, la borradura, o la excavación, sí es producto de los recursos de la poesía coloquial latinoamericana que también usó José Emilio Pacheco.

Con esta genealogía, Bohórquez se inserta en una vena poética que busca revolucionar al lenguaje con la reescritura, las referencias a la cultura popular, la creación de neologismos y otras estrategias. Pero, sobre todo, quiere ser irreverente y ácido al

poner en primer plano las formas en las que la comunidad homosexual se ha visto condenada por los discursos tradicionales dentro y fuera de la literatura.

"Y ai'nos vamos, carnal, haciéndonos poquitos": entre el duelo y el humor

En el testimonio poético que escribe Bohórquez en *Poesida* conviven dos discursos que se enfrentan. Primeramente, nos encontramos con un testimonio del duelo profundo ante las víctimas del SIDA. El poeta, a pesar de no ser una víctima de la enfermedad, se inserta en el duelo compartido por la aparición de la pandemia; su testimonio es el del padecimiento de los otros, pero también el propio. Asimismo, este padecimiento no se queda en este tono todo el tiempo; los poemas de este libro representan el dolor y el sentimiento de pérdida, pero también se convierten en una celebración, en una forma de reírse del dolor. En las siguientes páginas analizaré estas dos estrategias.

En cuanto al duelo compartido, como él mismo lo dice en "Desazón", el SIDA vino a colmar el odio y el cansancio de sujetos que ya de por sí han sido invisibilizados por la historia:

> Y de repente, el Sida.
> ¿Por qué este mal de muerte en esta playa vieja
> ya de por sí moridero y desamores,
> en esta costra antigua
> a diario levantada y revivida,

en esta pobre hombruna
de suyo empobrecida y extenuada
por la raza baldía? Sida.
Qué palabra tan honda
que encoge el corazón
y nos lo aprieta (*Poesía reunida* 549)

En este poema, volvemos a leer el autoescarnio de señalarse a sí mismo como víctima. Sin embargo, este duelo y el sentimiento de culpa no se limita a la individualidad del yo poético, más bien se ubica en el centro de una comunidad de sujetos marginados de la que el poeta se siente parte; una comunidad de "moribundos", por volver al término de De Certeau, que se sabe fuera de las normas y representaciones hegemónicas de la sexualidad. Ante esta marginación, la respuesta de la escritura de Bohórquez es la de aludir a esas "otras muertes" que ya estaban ahí, como lo hace en "Mural": "Siempre los vi morir de la otra muerte urbana. / Nunca de trance natural. / Tal vez se acaban de beso a beso / como en la vida, unos, / cavando largos túneles de recuerdos vacíos / pensando sabe qué remordimientos / de haber amado así" (Bohórquez, *Poesía reunida* 561). En este poema, el sujeto que enuncia pareciera distanciarse de lo que ve, como viendo hacia un mural lleno de víctimas. En este alejamiento, la distancia se vuelve una reflexión sobre la visibilidad. El yo poético detalla poco a poco las vidas que ya estaban en los sitios más relegados, rodeando los márgenes de la vida en sí. En este sentido, el poema se puede leer desde lo que Judith Butler plantea sobre la reconocibilidad de la vida y sobre sujetos que no son reconocidos como tal:

> De hecho, una figura viva fuera de las normas de la vida no sólo se convierte en el problema que ha de gestionar la normatividad, sino que parece ser eso mismo lo que la normatividad está obligada a reproducir: está viva, pero no es una vida. Cae fuera del marco suministrado por las normas, pero sólo como un doble implacable, cuya ontología no puede ser asegurada pero cuyo estatus de ser vivo está abierto a la aprehensión (Butler, *Marcos* 22)

La propuesta de Butler es de suma importancia, ya que permite pensar de otra manera las subjetividades marginales. Los homosexuales durante la pandemia son figuras vivas que se escapan de la definición normativa de una vida que, como lo dice también ella misma, no es "merecedora de ser llorada" (Butler, *Marcos* 32), es decir, no es merecedora de duelo. Tomando esto en cuenta, no se trata sólo de pensar en que la norma determine si un ser está vivo o no, o si representa una persona como tal, con derechos y obligaciones sociales; más bien, es necesario pensar si "las condiciones sociales de su persistencia y prosperidad son o no posibles" (Butler, *Marcos* 39). Si extrapolamos estas condiciones hacia los enfermos de SIDA, en especial la comunidad homosexual en los inicios de la pandemia, y después su desplazamiento a la totalidad de personas infectadas por su vulnerabilidad social y económica, podríamos decir que la persistencia y prosperidad de estos sujetos es imposible en el México de finales de los ochenta y durante por lo menos la primera mitad de la década de los noventa.

Así, el gesto de duelo de la escritura de Bohórquez adquiere relevancia. Aún más que el enfoque hacia la comunidad homosexual, el poeta desplaza la condena de la

pandemia hacia todos los sujetos que no son reconocidos por el resto como poseedores de la categoría de persona. Más que en cualquier otro de sus textos, esto es muy claro en "Duelo", texto en el que yo poético enuncia directamente la condición precaria de esta subjetividad al margen:

> Vengo a estarme de luto
> por aquellos
> que recibieron prematuramente
> su funeral de escándalo,
> su ración, su camastro, su obituario velado,
> pero más por aquellos
> que, desde que nacieron,
> son confinados, etiquetados, muertos
> en sus propios rediles,
> herrados, engrillados a un escritorio oculto,
> a un cubículo negro.
> Ah, caravana de las carcajadas,
> carne desamparada de la arcaica matanza,
> paredón de la pública befa,
> arrimaditos, amontonaditos
> en el muro del asco (*Poesía reunida* 564)

Volviendo a sus orígenes, hasta los poemas de su primer libro, incluido “Llanto por la muerte de un perro”, Bohórquez utiliza la enumeración como una estrategia frecuente para acelerar el ritmo del poema y construir un sentido metonímico que genera una acumulación, en este caso: apilar sobre el sujeto plural del poema todos los verbos necesarios y los calificativos posibles. La aliteración es también notable para configurar este efecto; el uso de los sonidos sibilantes y oclusivos con la repetición de la “s”, la “c” y la “o”, intercalados de manera precisa, sostienen la sobreabundancia de adjetivos que, para un oído poco entrenado pueden parecer excesivos: “Ah, **c**aravana de la**s** **c**ar**c**ajada**s,/** **c**arne de**s**amparada de la ar**c**ai**c**a matanza/ pared**ó**n de la pública befa,/ arrimadit**os**, am**o**nt**o**nadit**os/** en el mur**o** del a**sco**”. Sin duda, estas estrategias retóricas son notables en la medida en la que expresan lingüísticamente el motivo principal del poema: la denuncia, desde la pertenencia, del completo olvido y marginación de los sujetos que viven en la diferencia sexual o en la más dolorosa vulnerabilidad. Pero, además, es el uso del reflexivo el que determina la voluntad integradora de Bohórquez. Al decir “estarme”, el reflexivo incluye al yo poético en esta larga enumeración que desemboca en “el muro del asco”.

El yo poético se sabe sobreviviente, todavía capaz de decir el luto, de vivir ese duelo: “Porque si no lo digo / yo / poeta de mi hora y de mi tiempo, / se me vendría abajo el alma, de vergüenza, / por haberme callado” (*Poesía reunida* 564-65). Esta consciencia desemboca en una denuncia hacia uno de los principales discursos que han condenado la homosexualidad y que también han perpetuado la discriminación hacia la condición

serológica de los enfermos: la religión.[43] El poema concluye, en tono sarcástico, con una apología hacia Dios:

> Pero está bien;
> en este mundo todo está bien:
> el hambre, la sequía, las moscas,
> el appartheid, la guerra santa, el Sida,
> mientras no se nos toque a Él;
> Ese no cuenta,
> simplemente está Allá,
> loco de risa,
> próspero de la muerte,
> agusto (*Poesía reunida* 565)[44]

Con este gesto, el poema destaca la hipocresía del discurso conservador y católico ante las desgracias del mundo, al mismo tiempo que determina como castigo de Dios a la pandemia del SIDA. El sarcasmo, como forma de resistencia, es un mecanismo que evidencia la forma en la que opera el discurso hegemónico del campo sexual; señala la

[43] La religión católica es una constante en la poesía de Abigael Bohórquez, sobre todo como productora de discursos moralistas y conservadores. Ante estos discursos, Bohórquez opta por la risa, la burla ácida y sacrílega, como es posible ver en varios de sus poemas, en especial "Cónclave" de 1966, y sobre todo, "Levítico 20: 13", perteneciente a *Digo lo que amo* (1976), en el que utiliza el *joteo* para ridiculizar el pasaje bíblico que define la homosexualidad como abominación: "ay! levítico…/ tú y yo; (…) qué, no son machos?/ yo, tú? / no somos machos, tú, yo, / pero somos muchas, / ay,/ tú" (*Poesía reunida* 346).

[44] No cabe duda de que Bohórquez leyó uno de los poemas más famosos de la poesía mexicana del siglo XX: "Algo sobre la muerte del mayor Sabines", de Jaime Sabines. Las coincidencias son notables. En la segunda parte del poema de 1973, dice: "viene Dios, el manco de cien manos,/ ciego de tantos ojos,/ dulcísimo, e impotente", y poco después "viene el oleaje tenso de la muerte,/ el frío sudor de la esperanza,/ y viene Dios riendo".

estructura de poder que rige las formas de articulación en las que opera. En otras palabras, Bohórquez, como lo hace con Manrique y las *Coplas,* se burla de la superioridad moral del discurso conservador ante la muerte, o mejor, ante la no-vida de los sujetos homosexuales.

Ahora bien, el duelo no es la única estrategia que utiliza el poeta para dar testimonio de las consecuencias de la pandemia y, en general, de la discriminación hacia la comunidad homosexual en México. Bohórquez utiliza, en especial en la serie de poemas breves titulada "Retratos", el humor como forma de resistencia, como una estética de grupo que funge como mecanismo de defensa. A esta estética, en la que prevalece la risa, la burla, y un refinamiento excesivo de las formas, se le ha denominado como *camp,* que tiene sus inicios literarios en la escritura de Oscar Wilde, a cuya memoria el propio Bohórquez le dedica *Digo lo que amo* (1976) por su 75 aniversario luctuoso.

Como bien identifica Sergio Macías, la importación latinoamericana del *camp* sucede en el siglo XIX con la novela *De sobremesa* (1925) de José Asunción Silva, publicada póstumamente, en la cual ya se identifican con claridad las marcas de *fin de siècle.* El *camp* es una moda literaria que Silva trae a tierras americanas, con un estilo determinado en donde impera lo burgués, y que se traduce después en la aparición de la novela de artista.[45] En este estilo se privilegia lo europeo: objetos, discursos, costumbres, y prácticas que en Latinoamérica se convierten en un territorio lúdico para la parodia a

---

[45] La fascinación de Silva por los artículos de lujo y por lo burgués también responde a que el autor era, además de novelista, comerciante: importaba artículos de lujo para vendérselos a la pequeña élite criolla de la Bogotá de los 1890. La presencia de estos objetos en la obra de Silva está siempre ligada también al fracaso de su comercialización y de la constante crisis económica de los países latinoamericanos durante el fin de siglo. Ver Beckmann, "Sujetos insolventes: José Asunción Silva y la economía trasatlántica del lujo".

través de los excesos retóricos y otras estrategias (Macías 60). Asimismo, según Gary McMahon en su libro *Camp in literature*, hay tres principios estéticos que distancian al *camp* de la ortodoxia: el *camp* prefiere un artificio transparente o exhibicionista sobre gestos discretos; privilegia el estilo sobre el contenido; y pone en primer plano el exceso (exageración) sobre el minimalismo (McMahon 14).

Más allá de lo enteramente literario, está estética está asociada con una serie de prácticas de género que se relacionan con la homosexualidad. Siguiendo el ampliamente citado texto de Susan Sontag, "Notes on Camp", Núñez Noriega identifica el camping como una práctica homosexual que, desde un punto de vista sociológico, resulta en una "cacería de las disposiciones internas de los individuos que lo practican, es la exteriorización de las propias disposiciones de una forma aceptable (a los propios ojos): a través de la parodia de las mismas" (Núñez, *Sexo entre varones* 309). Aunque en términos estéticos es claramente un artificio que se precia como una especie de código privado, una lógica del gusto, y una forma exhibicionista de la refinación burguesa, es importante resaltar que, en la práctica, el *camping* es más bien una sensibilidad, un ritmo interno, una actitud moral y estética que configura una identidad de grupo. En palabras de Núñez, "el *camping* o jotear es una respuesta elaborada por la comunidad homosexual que permite satisfacer necesidades surgidas por vivir en la diferencia… es un signo de pertenencia… la síntesis de dos miradas: una hacia afuera y otra hacia adentro", y tal vez aún más importante, "es el producto de esa doble visión que caracteriza al hombre gay" (*Sexo entre varones* 310). En otras palabras, estas prácticas permiten crear una válvula de escape como estrategia para subsanar o por lo menos aminorar la posición social y el desdén provocado por un contexto heteronormativo. Esto se traduce en una constante

vigilancia, un autoescarnio hacia adentro y una proyección distinta hacia afuera; de otro modo, un performance que aliviana y destila la vida en el margen.

En *Poesida,* la conciencia de esta práctica es evidente. Es muy claro que no estamos ante una estética queer, es decir, una práctica escritural que se esfuerce por deconstruir los sistemas binarios del género o de invisibilizar la orientación sexual de los sujetos. La escritura de Bohórquez en su último ciclo de escritura, dejando atrás sus poemas amorosos iniciales, construye por entero una estética gay muy mexicana, alejada del glamour burgués o la sofisticación preciosista de lo europeo.[46] Entiendo por queering lo que Héctor Domínguez Ruvalcaba define como "a criticism of the hegemonic culture, the legal system, and the gender structure, (…) an understanding of the deviant as a subject of historical change in the cultural and political realms" (Domínguez Ruvalcaba 2).[47] Cuando hablo de una estética gay mexicana, me refiero a una especie de *low camp,* un *camp* revestido de la lógica de clase de la comunidad más vulnerable a la pandemia del SIDA, es decir, los homosexuales más marginados. Este *low camp* es, en otras palabras, una práctica totalmente política que permite establecer el reconocimiento justo y necesario de sujetos que viven en la diferencia dentro del campo sexual, más allá de sus preferencias o de su identidad sexual. A través de su artificio, Bohórquez reivindica, con gran humor, la diversidad de los individuos que fueron víctimas de la pandemia.

---

[46] Los poemas iniciales de Bohórquez se esfuerzan por construir una poética con características queer en la busca, intencionalmente, la ambigüedad de género entre los amantes. Esto está asociado con la intensa represión heterosexista de la sociedad mexicana, según la lectura de Gordus.

[47] Si bien la epidemia del SIDA ha sido un catalizador para poner en duda las categorías de identificación y el ejercicio del poder sobre esas categorías, en el momento en el que Bohórquez escribe *Poesida,* la teoría queer no ha sido, en palabras de Domínguez Ruvalcaba, traducida como un discurso de trasgresión de la cualidad binaria del género. Antes de que el discurso queer haya podido rearticular el significado social y político de los cuerpos como "a disrupting reordering of the gender system" (6), lo que se articula en este libro es lo que se necesitaba en aquel entonces: una reafirmación de una forma de masculinidad divergente.

Un buen ejemplo para ilustrar esto es el poema dedicado a “Daniel L’amour”, un hombre que es descrito en el poema como el típico macho urbano con tendencias homosexuales no tan encubiertas. Cito un fragmento del poema:

…como amiguísimo era un padre, Tatena,
se las partía por uno
o con uno cuando no había más.
Compró un lote silvestre
porque siempre anheló levantar una casa,
para que los amigos fuéramos *a seguirla*
el sinfín de semana;
leal a su muerte, frustrado,
ahora ocupa un lote bajo tierra,
y sus amigos, en pleno seguimiento
sin Tatena La Morgue,
muerto en la peda augusta,
de rabia,
un sinfín de semana (*Poesía reunida* 567, énfasis en el original)

En este poema, Bohórquez se refiere, de forma burlona en ocasiones, pero también con gran empatía, al modelo regional de la masculinidad. La migración masiva hacia las ciudades a partir de la década de los 70, en especial en Sonora, provocó la construcción de un imaginario nostálgico por la casa rural que forma parte de la creación

de un personaje urbano: el "chero", o vaquero de ciudad.[48] El chero "convoca a creer que su performance es una encapsulación metonímica de algo más grandioso, del mito del agrotitán, del cowboy indómito, del rico ganadero o agricultor que entonces constituía la burguesía regional" (Núñez, "Masculinidad" 102). Los "Retratos" de Bohórquez están habitados constantemente por este tipo de arquetipos, por estos personajes que en su performance revelan que en realidad sufren de la "qué vergüenza de la familia" (Bohórquez 566), por más que lo nieguen. En el poema citado, la inferencia hacia las prácticas sexuales y a la masculinidad rural se da en la mención del lote silvestre: son precisamente los hombres que encarnan el ideal masculino los que buscan resarcirlo con comprar tierras suburbanas para reproducir de forma artificial la casa rural perdida.[49]

Esta misma dicotomía entre lo público y lo privado, entre el performance de género y la práctica sexual se da en el siguiente poema, en donde el poeta desarma la doble vida de quienes sostienen supuestamente los valores religiosos y morales más altos:

> Este era Jesús, el revelado;
> tuvo diez hijos a la luz pública
> y era *pastor* de evangelizaciones,
> pero de noche

---

[48] Como Núñez señala, esta presencia encarna los ideales de un pasado rural, agonístico, de lucha contra el desierto, y que evoca mediante la sugerencia un ideal viril, fálico: "cierre corporal, rudeza, arrojo, resistencia, dureza, valor, estoicismo, libertad, autodominio, capacidad de domesticar, domar, penetrar, abarcar y hacer que valga", así como valores tradicionales de apego a la familia, la protección del honor femenino, entre otros ("Masculinidad, ruralidad y hegemonías regionales", 101). En otras palabras, es la cúspide del modelo heterosexual masculino que idealiza un pasado irrecuperable.

[49] Como el propio Núñez demuestra en *Sexo entre varones,* en muchas ocasiones son esos espacios suburbanos los que facilitan los encuentros homosexuales. Bohórquez, consciente de esto, desarma el arquetipo contraponiendo la idea de "seguirla", es decir, continuar la borrachera en el lote silvestre, con el espacio ideal del encuentro sexual.

era Herodías, Dalila, Semíramis, Astarté,
y danzaba entre velos y címbalos y coros de mancebos
que palmeaban mucha ropa pelos pelos
aleluya aleluya
en la iglesia sodómica (*Poesía reunida* 569, énfasis en el original)

De pronto, el personaje que es un pastor, se transforma en una serie de referentes nada gratuitos, mejor, todos paganos y con alguna referencia bíblica: Herodías, la hija de Herodes que participa activamente en los evangelios de Mateo y de Marcos en la ejecución de Juan Bautista; Dalila, la traidora de Sansón en el Antiguo Testamento, asociada con el arquetipo de las mujeres voluptuosas y traidoras; la poderosa Semíramis, líder del imperio asirio y asociada con la lujuria; y Astarté, la diosa de la fertilidad adorada en la región del Levante por los fenicios y cananeos en tiempos pre-románicos. Bohórquez convierte al pastor en travesti de tugurio, del cual sus personajes de escena son estas mujeres de religiones paganas, pastor ahora de la "iglesia sodómica". Desde el joteo, Bohórquez les da vida a estos pre-muertos, tergiversa el lenguaje que se ha dedicado a condenarlos y ocultarlos para, con él, trasvestirlos.

Todos estos gestos revelan, en el fondo, una consciencia de clase importante, un profundo entendimiento que son todos estos sujetos los que han sido las víctimas del SIDA, pero también de una sociedad intransigente, discriminatoria, y violenta. Son los "trasvestis casi perfectos de los carnavalitos", las "vedettes culimpinados de los gimnasios", las "locorronas de las sacristías", "los modelitos de oficina", los "jotitos de prostíbulo" quienes merecen el duelo, y la risa. Bohórquez construye en estos retratos un

vínculo de grupo que se unifica en sus prácticas y, tristemente, en la muerte inevitable del VIH. Sin embargo, así como lo hace Pacheco en "Las ruinas", Bohórquez termina con un optimismo inesperado, con una plegaria para que el mundo se reconstruya tras el desastre:

> Cuando el alba aletee otra vez
> y vuelva al mundo la claridad,
> y quizá yo no exista,
> y los jóvenes asuman nuevamente
> la fuerza comosea del amor
> en el sexo cualquiera,
> y el AIDS sea un slogan de los ochentas,
> habré de ver qué digo
> de donde esté:
> Lázaro resucita cada día
> entre los minerales del estiércol,
> y *la paloma de la masacre*
> volverá a hacer pichones
> bajo el cielo (*Poesía reunida* 573, énfasis en el original)

Bohórquez, con su rabia ácida y su sarcasmo, concluye con un Lázaro que resucita del estiércol social. Hay en este poema final un desafío que resume la actitud que el poeta toma ante el desastre del SIDA y ante los marginados que se convirtieron en la

gran mayoría de las víctimas, una actitud de profunda empatía, pero también de un dolor genuino, compartido. El poema termina en la primera persona, no porque sea más personal, sino porque la enunciación sucede desde otro sitio. Bohórquez escribe no desde la posición de un testigo, sino desde la muerte anticipada de sus contemporáneos.

En suma, *Poesida* es uno de los libros más relevantes de la poesía mexicana contemporánea precisamente porque sus estrategias estéticas se vuelven indispensables al momento de pensar, en su tiempo y en su contexto, sobre sujetos que no son siquiera considerados como tales. Desde el presente, su lectura ilumina y hace visible una colectividad de sujetos que fueron olvidados, como lo fue este libro, por muchos años, y que sólo en la medida en la que alzaron la voz y ocuparon su lugar en la plaza pública, han podido tener acceso a mejores condiciones. El testimonio que deja Abigael Bohórquez representa una lectura íntima que hace públicas las complejas relaciones de poder que la comunidad homosexual ha tenido que subsanar y resistir. Su silenciamiento sistémico, y al mismo tiempo, su reedición constante en los últimos 20 años, habla de la sorprendente vigencia de sus argumentos y de la lucha que aún tienen que vivir los enfermos en el presente.

Intermezzo histórico

El fin del régimen unipartidista

El primer acto de gobierno de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) es crucial para entender que, aunque en términos económicos y sociales este sexenio cristalizó el viraje hacia la razón neoliberal que imperará hasta por lo menos el fin del sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018), la amplia maquinaria política del PRI seguía ejerciendo un poder absoluto sobre el aparato de Estado: la creación del Programa Nacional de Solidaridad (Pronasol). Por supuesto, el nombre no es ninguna casualidad.

Como mencioné en el capítulo 1, *solidaridad* fue el significante que acaparó de forma inmediata la reacción social ante el desastre provocado por los terremotos de 1985. Como concepto, la solidaridad se transformó también en el motor retórico de un movimiento político que, empoderado por lo que los medios llamaron el "surgimiento de la sociedad civil" (Leal Martínez 443), aprovechó el impulso post-sismo para construir una alternativa electoral para las elecciones presidenciales de 1988. Encabezado por Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del expresidente Lázaro Cárdenas (1895-1970), el Frente Democrático Nacional surgió como una alianza de partidos de izquierda y facciones de centro-izquierda del propio PRI[50] para hacerle frente a Salinas de Gortari. Los resultados de la campaña fueron sorpresivos para el partido hegemónico. Cárdenas supo aprovechar

[50] El surgimiento del Frente Democrático Nacional es el resultado de los esfuerzos de los políticos priistas Cárdenas, Porfirio Muñoz Ledo, Ifigenia Martínez y otros por tratar de establecer nuevos procedimientos en la elección interna del PRI, es decir, romper con la longeva tradición de que el presidente en turno designara por "dedazo" a su sucesor como candidato del partido para la presidencia de la república. Esta llamada "Corriente Democrática" dentro del PRI terminó por escindirse y aliarse con el Partido Mexicano Socialista, el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana, el Partido del Frente Cardenista de Reconstrucción Nacional y el Partido Popular Socialista para designar a Cárdenas como candidato de oposición en la elección presidencial de 1988.

a su favor el descontento social generado, primero por la crisis económica del 82, y después por la pobre respuesta del Estado ante el desastre de los terremotos del 85. El Frente articuló un discurso político progresista que pretendía desmantelar los errores más graves de la política económica neoliberal que encabezaba Salinas, además de proponer cambios profundos a las prácticas que provocaron la muerte de tantos miles de personas en el centro del país durante y después de los sismos.

La elección del 88 fue la más fehaciente demostración de la capacidad de la maquinaria corporativista del PRI para manipular los resultados. La jornada del 6 de julio fue la primera vez que el aparato electoral mexicano incorporó tecnología computacional para hacer el conteo de los votos que, hasta la fecha se hacían a mano. Como escribe Sergio Aguayo, esta elección presidencial se dio entre la tradición partidista hegemónica y la incipiente modernización democrática que el voto popular esperaba. Esa noche, cuando se suponía que se iban a dar los primeros avances del conteo que daban una ventaja considerable a Cuauhtémoc Cárdenas sobre Salinas, desde la Secretaría de Gobernación se ordenó que se interrumpiera el flujo de información hacia la Comisión Federal Electoral. A este hecho se le llama, de manera infame, la "caída del sistema", es decir, la intervención fraudulenta por parte del gobierno federal para manipular el resultado de la elección (Aguayo 327). Poco después, se anunció que la ventaja en realidad era favorable para Salinas, quien fue oficialmente declarado triunfador una semana después.

Al día siguiente de la toma de posesión, Salinas de Gortari declara la puesta en vigor de Pronasol. En este primer acto de gobierno, el PRI ejerció no sólo el poder del Estado para aprovechar a su favor, por desplazamiento metonímico, los movimientos

sociales que impulsaron a la oposición, sino que intentó neutralizarlos al incorporarlos como una función del Estado, un aparato ideológico más. En palabras de Monsiváis, además de "tributarle homenajes semanales a Salinas, Pronasol intenta secuestrar y desvanecer el descontento popular, y es casi inevitablemente un proyecto a la vez mesiánico y altamente manipulador" (Monsiváis 32). Como campaña de legitimación, Solidaridad se convirtió en el dogma del presidencialismo neoliberal: el presidente es el salvador de los pobres mientras la sociedad civil se anexa como un "apéndice servil del gobierno, sin mayores costos" (Monsiváis 33). Más allá del culto a la personalidad y la aparente solución ante la protesta, Pronasol fue (y sigue siendo en sus iteraciones más recientes, como el programa *Oportunidades* creado durante el sexenio de Vicente Fox (2000-2006), ahora llamado *Prospera*) un artefacto mediante el cual el Estado intentó solventar las carencias que provocaría el nuevo modelo económico. Como asevera Alan Knight, ante las duras condiciones del mercado, Pronasol se encargaría de los más necesitados, sobre todo mediante la promoción de la autogestión, así como ofrecer "neopopulist solutions to neoliberal problems" (Knight 4). Como contenido ideológico, Pronasol se valió de una mezcla de conceptos que iban desde el trabajo comunal indígena, es decir, conceptos como el tequio, hasta cuestiones como el "crecimiento sustentable" y la "gobernabilidad" predicada por el liberalismo social (Knight 4-7). Al final, como programa de asistencia social, Pronasol fue un fracaso rotundo. Tras 523 mil obras y acciones de gobierno, que involucraron a millones de mexicanos a través de la construcción de infraestructura pública y la repartición de un presupuesto exorbitante (Cano 85), la pobreza sólo siguió aumentando en las regiones más marginales del país.

La crisis política derivada de la elección del 88 permaneció durante todo el sexenio. Tras la derrota, Cárdenas convocó la creación del Partido de la Revolución Democrática (PRD). En un texto publicado en la revista *Proceso* el 24 de octubre del mismo año, Cárdenas asevera que "México requiere que formemos una organización política del cambio social y cultural que estamos viviendo, el partido de la democracia, de la constitucionalidad, de la Revolución Mexicana, de la dignidad del pueblo y del progreso" (Cárdenas 64). En ese momento, el PRD gozaba de una nula representatividad política. El aparato de Estado intentó aplastarlo desde el momento en el que, en 1991, tras años de pugna los diputados del PRI y el Partido Acción Nacional (PAN) acordaron darle vuelta a la página y destruir finalmente las boletas electorales al modificar la ley electoral. A la vez, el costo de vidas humanas pagado por el PRD durante el gobierno de Salinas fue muy alto; murieron cientos a través de una campaña de persecución política que el PRI justificaba como resultado de conflictos locales (Aguayo 368).

Fue la culminación del sexenio de Salinas de Gortari lo que terminó por sepultar al sistema priista. Las privatizaciones corporativas como la de Teléfonos de México —que pasó a las manos del ahora hombre más rico de México, Carlos Slim—, así como la venta de las minas de Cananea y Nacozari al Grupo México de la familia Larrea —convirtiendo a Germán Larrea ahora en el segundo hombre más rico del país—, sólo por nombrar un par, cimentaron el cambio de políticas económicas neoliberales en el mercado interno. A nivel internacional, fue la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte con los Estados Unidos y Canadá en diciembre de 1993 lo que abrió de forma definitiva el mercado y la sociedad mexicana a la inversión extranjera. Sin embargo, los intentos de reintegrar el autoritarismo presidencialista por parte de la

administración de Salinas terminaron en fracaso. Gracias a la implementación de estas políticas, y no a pesar de ellas, el crecimiento económico fue pobre y ahondaron la ya alarmante desigualdad social. La oposición y los movimientos civiles se mantuvieron activos durante todo el territorio del país; los medios de comunicación masiva fueron independizándose cada vez más; y el régimen priista, dependiente de préstamos internacionales para sostenerse, no pudo ejercer los mecanismos represivos para evitar estas crisis (Lawson 273).

Durante el año final del sexenio, 1994, se acumularon una serie de acontecimientos en la vida pública mexicana que conllevaron a que la administración siguiente se viera obligada a cambiar de rumbo en la forma de hacer política. El asesinato del sonorense Luis Donaldo Colosio, candidato oficial del PRI para la elección presidencial del mismo año, en la ciudad de Tijuana un 23 de marzo, representó una emergencia sin precedentes para el régimen. Como documenta acertadamente Sergio Aguayo, hasta la fecha existen especulaciones y teorías de conspiración sobre los autores intelectuales del asesinato. Sin embargo, el discurso que Colosio pronunció el 6 de marzo en la conmemoración del aniversario del PRI ha sido un motivo recurrente en los análisis de la ruptura que tuvo el candidato con la administración —y la persona— de Salinas. Cito un fragmento de su famoso discurso, recopilado por Aguayo:

> Sabemos que el origen de muchos de nuestros males se encuentra en una excesiva concentración del poder. Concentración del poder que da lugar a decisiones equivocadas; al monopolio de iniciativas; a los abusos, a los excesos. Reformar el poder significa un presidencialismo sujeto estrictamente a los límites

> constitucionales de su origen republicano y democrático (…) Yo veo un México con hambre y con sed de justicia. Un México de gente agraviada, de gente agraviada por las distorsiones que imponen a la ley quienes deberían de servirla. De mujeres y hombres afligidos por abuso o por la arrogancia de las oficinas gubernamentales (Citado en Aguayo 416)

Independientemente de los motivos de su asesinato y las especulaciones alrededor del hecho, lo que resulta innegable es que el discurso de Colosio con respecto a la situación política, social y económica del país se había vuelto muy crítico ante los supuestos logros de la presidencia salinista. La eventual candidatura de último momento y eventual presidencia de Ernesto Zedillo (1994-2000) continuó con el discurso político de Colosio y ahondó la ruptura con la tradición priista. Esta coyuntura sólo se vio agravada por el conflicto armado que había iniciado en enero de 1994 por parte del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Tras enfrentamientos con el ejército mexicano en Chiapas, en el momento del asesinato de Colosio, el EZLN le presentó al gobierno salinista un documento con demandas que sólo terminarían en desacuerdos. El conflicto armado y sus demandas, aunque se dio un alto al fuego ese mismo año, continuó durante todo el sexenio de Zedillo y se mantiene hasta nuestros días como una forma de resistencia ante el centralismo y la represión política. El EZLN es una organización compleja, rica y diversa en cuanto a sus posturas ideológicas y sus luchas, por lo que no me detendré más allá de lo posible en este contexto. De lo que no cabe duda es que su insurrección y sus demandas han sido fundamentales para la historia reciente de México.[51]

[51] De entre la vasta producción académica y periodística sobre el EZLN y el conflicto armado en Chiapas, cabe destacar la reciente tesis doctoral de Rafael Lemus “La nación está en otra parte: cultura y

Asimismo, el inicio del sexenio de Zedillo se vio en una situación compleja y desastrosa que vino a poner el último clavo en la reputación del último de los presidentes del régimen de la Revolución. La crisis económica que culminó en el 94 con otro momento infame de la historia reciente a tan sólo unos días de que el nuevo presidente asumiera el cargo, el llamado "error de diciembre", provocó que toda la credibilidad que Salinas había construido en el aire ante los mercados internacionales, en especial el mercado norteamericano, se viniera abajo. Esto provocó que la banca privada se declarara en bancarrota debido a la caída estrepitosa del valor del peso ante el dólar. La administración de Zedillo rescató a la banca a pesar de ser incapaz de pagar la enorme deuda adquirida a corto plazo a través del control de la tasa de cambio del peso, prometida a pagarse en dólares. La recuperación económica fue lenta y dura, destruyendo en especial los ahorros y pensiones de millones de mexicanos, así como aumentando el valor de hipotecas y otros productos crediticios.[52]

Si bien la administración de Zedillo se vio afectada por la crisis económica y el largo e inefectivo proceso de negociación con el zapatismo, también demostró tener la

---

neoliberalismo en México (1977-1996)", en especial el capítulo cuarto en el que analiza los textos tempranos del movimiento zapatista en relación con el centralismo cultural y, en especial, la figura de Octavio Paz en términos políticos.

[52] El error de diciembre puede resumirse, como asevera Edna Jaime, en la manipulación artificial del valor del peso que orquestó el gobierno salinista durante el último año de su administración. Para detener la huida de capital por la devaluación de la divisa mexicana, el gobierno creo un instrumento financiero llamado "tesobono", un bono ofrecido por el Banco de México que, a pesar de estar valuado en pesos, ofrecía una tasa de cambio fija en dólares para el pago de la deuda adquirida. Este instrumento fue efectivo al neutralizar el riesgo que asumían los inversionistas al fijar la tasa de cambio, reduciendo la huida de capital en la bolsa de valores. Sin embargo, también produjo una altísima deuda a corto plazo para el gobierno federal, además de obligarlo a asumir el riesgo producido por la tasa de cambio en dólares. La administración de Zedillo, al asumir la presidencia, anunció a los inversionistas que subiría la banda de la tasa de cambio fija un 15%, es decir, una devaluación. Esto provocó que un gran número de inversionistas extranjeros retiraran sus inversiones, disparando la devaluación aún más cuando se eliminó, eventualmente, la tasa de cambio fija. El gobierno federal, en consecuencia, no pudo pagar la deuda adquirida a través de los "tesobonos". Ver Jaime, pp. 44-45.

voluntad democrática para, finalmente, comenzar a cambiar el sistema electoral. Las reformas electorales de 1996, que sobre todo le dieron autonomía al Instituto Federal Electoral para administrar y organizar las elecciones a nivel federal, es decir, lo independizaron de la Secretaría de Gobernación e instituyeron consejeros ciudadanos como los funcionarios principales del organismo, fueron fundamentales para que México cruzara el umbral hacia una democracia electoral operante. El resultado inmediato de estas reformas fue la pérdida histórica de la mayoría del PRI en la Cámara de Diputados en las elecciones federales de 1997. Esto, como bien argumenta Macario Schettino, debe "considerarse como el final del régimen de la Revolución" que comenzó en 1929 (Schettino 14).

Cabe decir que, para las elecciones del año 2000, estaba comprobado que las reformas electorales tuvieron un efecto positivo al garantizar una mayor transparencia y libertad para votar. Sin embargo, como argumenta Lawson, esto no sucedió en las elecciones locales de muchos estados de la república, sobre todo en aquellos en los que el PRI seguía teniendo el control de las gubernaturas y la avasallante mayoría de los municipios. El triunfo de Vicente Fox (2000-2006) en las elecciones a la presidencia de la República fue un acontecimiento histórico en el que por primera vez en la historia moderna un candidato de oposición logró vencer al régimen priista. Pero, aún con el triunfo de la presidencia, los estados que continuaban siendo un bastión priista lograron seguir ejerciendo una manipulación profunda de los procesos electorales locales a través del fraude, clientelismo, represión hacia la oposición y activistas, fondos monetarios ilegales y dispares, entre otros (Lawson 277). A pesar de todo esto, la elección de Fox representó un cambio de paradigma en la política nacional, no sólo por la caída del PRI,

sino porque su administración llegó con un altísimo nivel de expectativas para cambiar la vida política del país.

El gobierno del cambio provocó muy pronto una profunda desilusión política. La administración de Fox estuvo marcada por el desplazamiento del poder político y económico hacia la iniciativa privada, es decir, en lugar de promover un cambio de paradigma a partir de políticas económicas y sociales ahondó las ideas del conservadurismo fiscal neoliberal. Aunque el sector más privilegiado de la sociedad mexicana se enriqueció exponencialmente, la economía en lo general —apostándole a la filosofía fallida del *trickle down* estadounidense— sufrió un crecimiento débil, sobre todo en contraste con otros países de América Latina que crecieron casi al 4% anual en promedio (Olvera 90). Más allá del problema económico y la dependencia creciente hacia el mercado norteamericano, otra de las consecuencias de la transición fue que la figura del presidencialismo totalitario que gozó el régimen priista se debilitó. Por decirlo en otras palabras, Fox no gozó del mismo poder que tuvieron sus predecesores. La promesa de un cambio de paradigma se transformó en una sensación de estancamiento en la vida de los ciudadanos. En palabras de Luis Rubio:

> the lives of Mexicans have actually changed very little since Fox became president. The economy remains weak, citizens' relationship with the government is basically unchanged, their rights remain the same, access to the judiciary is essentially blocked by red tape and ineffectiveness, and members of Congress are unconcerned about their welfare, at least on an individual basis. Democracy may have radically altered the political structure, but other than making it safe for

> everyone to laugh at the politicians —an important, if minor, measure of democracy— it has had little impact on daily life (Rubio, "Democratic Politics in Mexico" 31)

El subtexto de esta desilusión política del primer sexenio de oposición de la historia mexicana no es sólo la falsa promesa del crecimiento económico que la apertura hacia los mercados internacionales brindó, sino que, más allá de lo político o partidista, la vida de los ciudadanos de a pie siguió estando amenazada por los mismos vicios, por las mismas represalias, por los mismos mecanismos de control. La violencia que ya existía siguió quedando impune, y el nuevo gobierno repitió los mismos medios que el régimen priista para deslindarse de la responsabilidad. Siguiendo con el esquema de autoconservación del priismo, el gobierno de Fox pagó las consecuencias de confundir la seguridad de la nación con "la del Estado, el gobierno y la figura del presidente" (Benítez Manaut 983). La consecuencia de este esquema fue la inseguridad causada por condiciones económicas, sociales y políticas precarias. Al proteger los privilegios de la nueva clase política neocorporativista, la administración de Fox se olvidó de los crímenes del pasado y ahondó la brecha de la desigualdad social. Se planteó sólo el combate a la pobreza a través de programas asistenciales, los cuales se limitaron a gestionarla, es decir, "aliviarla sin cambiar la estratificación" ni "garantizar los derechos" de la población en situación de pobreza extrema (Dautrey 35).

Uno de los reclamos más claros que se agudizó ante la inacción de la administración foxista fue el de la total impunidad de los feminicidios en Ciudad Juárez. En una carta abierta al presidente Fox, publicada por *Proceso* en febrero de 2003, se sabe

que, para ese año sumaron "297 mujeres asesinadas en Ciudad Juárez desde 1993 y más de 500 desaparecidas" ("Presidente Fox" 57). Ante la negligencia del municipio y el estado de Chihuahua, la carta aboga por la intervención del gobierno federal para que los asesinatos cesen y se acabe la impunidad.

Las llamadas "Muertas de Juárez" por la prensa, son un motivo recurrente para referirse a los antecedentes de la violencia que vendría después durante la guerra calderonista. Cabe mencionarlo porque, como bien identifica Oswaldo Zavala, la representación de los feminicidios en Juárez también ha sido colonizada por una serie de narrativas y mitologías que invisibilizan la desarticulación del territorio fronterizo a través de políticas económicas y pobrísimas condiciones de vida. Citando un artículo de Pedro H. Albuquerque y Prasad Velmala publicado en 2014 en el journal *Social Science Research Network,* Zavala argumenta que a pesar de que los medios y los productos literarios se enfocan en las víctimas más jóvenes, que trabajaban en la industria maquiladora. Sin embargo, el estudio revela que "la realidad es que un 37% de las mujeres asesinadas tenía entre 15 y 24 años mientras que un 47% de las víctimas era mayor de 24 años de edad, muchas de ellas desempleadas y cohabitando con una pareja doméstica fija" (Zavala, *Los cárteles no existen* 185). Lo que esto implica es que, al reproducir el estereotipo de la víctima joven trabajadora de la maquila, las narrativas literarias y las crónicas periodísticas caen en la misma trampa que las "narconarrativas": deslindan al Estado de la responsabilidad de haber producido las causas más profundas del problema. Es en realidad el modelo neoliberal y la negligencia del Estado el que ha producido "el desempleo, la extrema desigualdad económica, la vulnerabilidad de las instituciones, la corrupción institucional" como causas de fondo de los feminicidios en

particular, pero también de la desarticulación de las ciudades fronterizas en lo general (Zavala, *Los cárteles no existen* 186).

Hacia el final del sexenio de Fox, era muy evidente que las formas de hacer política no cambiaron del todo. Frente al año electoral de 2006, la presidencia de Fox junto con el Partido Acción Nacional (PAN) continuaron con una campaña de desprestigio hacia Andrés Manuel López Obrador, candidato por el PRD a la presidencia de la república, que ya había iniciado a mediados de su jefatura de gobierno del Distrito Federal. El sexenio de Fox coincidió con la elección de López Obrador como el segundo jefe de gobierno electo por la vía democrática y no designado por el presidente, después de que Cuauhtémoc Cárdenas fuera jefe de gobierno de 1997 al 2000. La animadversión de Fox ante la posibilidad de que López Obrador llegara a la presidencia provocó que la maquinaria del Estado pusiera en marcha una campaña negra contra el candidato de las izquierdas, retomando a la vez las formas del viejo régimen priista. El eventual triunfo de Felipe Calderón en 2006 por un delgado margen de .62 puntos porcentuales según los resultados oficiales del Instituto Federal Electoral, regresó al imaginario popular la posibilidad del fraude electoral.

No cabe duda de que la elección de 2006 representó un retroceso en la transición democrática. Además del resultado, el gobierno de Fox hizo todo lo posible por imponer a su sucesor, y hubo falta de transparencia por los propios observadores electorales que no resolvieron las irregularidades de la elección. A 18 años de la elección del 88, la imposición y el haber decidido el resultado no en las urnas sino en los tribunales a partir de alianzas políticas dividieron a la población en un descontento que no puede exagerarse.

Es en este momento en el que se comienzan a fraguar una serie de mecanismos de Estado mediante los cuales las élites económicas y sociales blindaron sus intereses durante los próximos seis años y que, aún hasta el fin del sexenio de Enrique Peña Nieto siguen vigentes. La "guerra" declarada por Calderón después de su dudoso triunfo en 2006 ha sido leída como una forma de legitimación ante la sociedad mexicana. La lógica detrás de esta lectura se ancla en la idea de que la atención de la opinión pública debía canalizarse hacia un enemigo común y formidable al que había que vencer. Aunque esta lectura es parcial, ya que no contempla los motivos más profundos de crear una guerra ante una emergencia que no existía como tal, creo que tuvo como consecuencia secundaria el desplazamiento de la opinión pública hacia la ola de muerte que se desató en el país. Mientras el ejército salía a la calle de las principales ciudades del país, y sobre todo en las ciudades fronterizas del norte que sufrieron un alza inimaginable en el número de homicidios dolosos, las élites políticas y económicas lograron consolidar esquemas de privatización de vastos recursos naturales antes protegidos como propiedad de la nación, como demostró la periodista canadiense Dawn Paley en su importante libro *Drug War Capitalism.*

Es en esta coyuntura, durante los años en donde Calderón militarizó las calles de muchos de los rincones de México, en los que se producen las obras de ficción, y sobre todo las obras poéticas y narrativas que me interesa leer en este capítulo. En las páginas siguientes, analizo primero la forma en que el Estado configura este momento una narrativa oficial sobre la guerra, así como las formas en las que muchas de las novelas y otras narrativas la reproducen de forma acrítica.

Capítulo 3

Entre la patria y los muertos: poéticas de la violencia

El fin del mundo ya ha durado mucho

Y todo empeora

Pero no se acaba

-José Emilio Pacheco, "El fin del mundo"

El fracaso del cambio prometido

La explosión de violencia durante el sexenio del expresidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) representa un estado de emergencia que se mantiene hasta nuestros días. Incluso en el fin del sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018), la cifra de muertos sigue superando todas las estadísticas de años anteriores. Aunque los medios masivos de comunicación han cambiado las formas en las que se reportan las ejecuciones extrajudiciales, los atentados, la toma y desplazamiento de comunidades urbanas y rurales, entre muchísimas otras atrocidades, son los reportes oficiales de homicidios los que corroboran que México se encuentra lejos de tener un estado sostenible de paz. Incluso ante ese silencio mediático, la percepción de inseguridad en el país no ha hecho más que aumentar en los últimos seis años. Esto significa que, si bien la emergencia comenzó a principios del sexenio de Calderón, la siempre mal llamada "guerra contra el narco" —y su continuidad—, no se limita a un momento determinado en la historia reciente del país. Todo lo contrario. Sus causas, y sobre todo sus consecuencias, están enraizadas en un largo proceso de transformación política y económica. Dicho de otra manera, la crisis de violencia que azota al país no es otra cosa que la consecuencia más terrible del viraje neoliberal iniciado a principios de la década de los 80, como argumenté en el capítulo 1.

Poco después de asumir la presidencia de la república, en un discurso ante la Fuerza Aérea Mexicana durante el mes de febrero de 2008, Calderón le declaró la guerra al crimen organizado, lo que después se naturalizó como "guerra contra el narco" a través de los medios de comunicación tradicionales y en las redes sociales digitales, en especial

a través de Twitter. Ese mismo año —además de que sucediera el primer hecho de violencia pública contra civiles masivamente televisado en Morelia, Michoacán, durante las celebraciones del grito de independencia la noche del 15 de septiembre[53]—, el escritor Élmer Mendoza, uno de los narradores más conocidos de lo que la crítica cultural ha llamado "narcoliteratura", ganó el Premio Tusquets de Novela con *Balas de Plata.* Alimentándose del éxito de la novela *La reina del sur* (2002) de Arturo Pérez-Reverte, después llevada a la pantalla chica a través de Telemundo, escritores y editores encontraron en la novela detectivesca una fórmula infalible para aprovechar la coyuntura de la violencia en México y crear un mercado rentable para este tipo de libros. Sin mencionar el altísimo número de títulos de ensayo político, biografías y demás obras que hablaban sobre capos, políticos coludidos con el crimen, altos funcionarios del gobierno y demás personajes de la vida pública, cabe decir que los estantes de las librerías se fueron llenando de obras relacionadas con la violencia y, en especial, con la narrativa que el Estado configuró para justificar la militarización de las calles. Como ha argumentado ampliamente Oswaldo Zavala en su libro *Los cárteles no existen*, en contraste con la vasta mayoría de libros y ensayos académicos sobre el tema, las narrativas de ficción y las crónicas periodísticas que surgieron a partir del inicio del sexenio de Calderón renunciaron a su capacidad crítica al adoptar la historia oficial del Estado y reproducirla sin ningún tipo de conciencia política.

[53] Durante la tradicional celebración del Grito de Independencia el 15 de septiembre de 2008, se detonaron dos granadas de fragmentación en medio de la multitud en la Plaza Melchor Ocampo (también llamada Plaza de los Mártires) en Morelia, Michoacán. Las explosiones resultaron en 8 muertos y casi un centenar y medio de heridos. Este atentado representó un parteaguas, ya que transformó la retórica del gobierno federal en hechos concretos contra la población civil. Fue además la ocasión de mayor visibilidad en la que se habló de forma generalizada de la guerra de cárteles, adjudicándole a una serie de grupos en específico el atentado, sobre todo porque Michoacán es el estado de nacimiento del expresidente Felipe Calderón.

De igual forma, estas narrativas se han aprovechado de representaciones arquetípicas de la frontera entre México y los Estados Unidos. La gran mayoría de las novelas, series, películas de ficción y documentales que abordan (o bordean) el tema de la violencia, suceden en el territorio de la frontera norte, en especial en ciudades como Tijuana y, por supuesto, el epicentro de los muertos durante el calderonato, Ciudad Juárez. Además de mostrar estas ciudades como lugares distópicos, destruidos por una aparente guerra entre grupos criminales, también utilizan los feminicidios de Juárez y el mercado indiscriminado de las maquilas en la franja fronteriza como motivos recurrentes.

En este capítulo, analizo las formas en la que la poesía configura un discurso que no sólo evita reproducir la narrativa oficial del Estado sobre la violencia, sino que se ubica en un territorio de enunciación completamente distinto al de las "narconarrativas". En otras palabras, a este tipo de discursos no les interesa construir o enunciar las vidas y condiciones de los victimarios, sino las de las víctimas. Para ello, leo uno de los poemarios más notables de los últimos años a pesar de ser prácticamente ignorado por completo por la crítica, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* del poeta juarense Jorge Humberto Chávez, ganador del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes en 2013. En este libro, Chávez construye una poética que, sí, habla sobre la violencia en Juárez a partir de 2006, pero lo hace sin olvidarse del largo proceso político, social y económico que ha desarticulado la región. Desde las posibilidades y los límites del testimonio, Chávez articula en este libro una forma de ver desde dentro el antes y el después de un territorio fronterizo que no sólo está a merced de la violencia atribuida al "narco" y perpetrada por agentes del Estado de forma indiscriminada, sino también a la naturaleza íntima de los sujetos que lo habitan.

Las narrativas de la guerra

Para entender la forma en la que se configuró la narrativa oficial del Estado, tanto para justificar como promover la llamada "guerra contra el narco", vale la pena volver al discurso que Felipe Calderón pronunció ante la Fuerza Aérea Mexicana en 2008. Ya en aquel entonces, el discurso de la administración calderonista tuvo como motivo principal la militarización del país y la plena identificación de un enemigo común e infranqueable. El enemigo por vencer fue, desde ese momento, el "crimen organizado" que, según el presidente, amenazaba la seguridad de un alto número de estados de la república. Calderón, con una retórica que identifica claramente quiénes son los adversarios, declaró que

> El Estado mexicano es más fuerte que cualquier organización criminal, los institutos militares de la República son más fuertes que cualquier banda de delincuentes, y vamos a utilizar toda la fuerza del Estado para responder a quienes desafían a la autoridad y a la sociedad, para responder a quienes retan a las instituciones y ponen en peligro el futuro del país (…) Pero se necesita, sí, la comprensión y el apoyo de los ciudadanos, porque ésta será una batalla ardua y difícil, que tomará tiempo, que costará recursos económicos, y por desgracia, vidas humanas (cit. en Aguayo 626-627)

De entrada, el discurso securitario del Estado mexicano es el de una emergencia excepcional. Más allá de estar luchando contra el tráfico de drogas, lo que podemos leer en el discurso del expresidente es la premisa fundamental que justifica una guerra civil como la que vivimos: está en amenaza el país entero. La declaración de guerra va acompañada también de una mitología que el sociólogo Luis Astorga analizó con detalle en su libro *Mitología del "narcotraficante" en México* (1995). Cuando el discurso oficial habla del "crimen organizado" inmediatamente se hace la asociación con la representación simbólica del "narco": hombres con ropa vaquera, corridos, camionetas, armas, y un complejo organigrama dentro de los cárteles. Creemos conocer de manera íntima las vidas y hazañas de los capos de la droga precisamente porque una de sus representaciones más tempranas fueron los corridos de traficantes y también la codificación jurídica que los describe (Astorga 10). Esto es a lo que Zavala le llama "la invención de un enemigo formidable", es decir, una ficción que se alimenta de la representación simbólica de lo que entendemos por "crimen organizado" y de una violencia que sólo existe en la medida en la que se declara desde el Estado.[54]

Muy a pesar de la narrativa del Estado para explicar la ola de muerte que no ha cesado, la realidad de las consecuencias es abrumadora. La guerra contra las drogas ha

[54] Detrás de esta estrategia, como Dawn Paley ha argumentado, se encuentra algo muy distinto a la lucha contra las drogas: la implementación de un esquema de amplio alcance para beneficiar a los intereses del capitalismo neoliberal. A través de tres mecanismos principales, escribe Paley, la "guerra contra las drogas" provee un ambiente propicio para el capital: "through the imposition of rule of law and policy changes, through formal militarization, and through the paramilitarization that results from it" (Paley 219). Esto es lo que se hizo, sin lugar a dudas, a través de la Iniciativa Mérida, negociada entre George W. Bush y Felipe Calderón en 2007 y 2008. A través de este plan binacional, el gobierno norteamericano canalizó— por medio de contratistas privados— importantes sumas de dinero para la militarización de las calles. Además, el propio gobierno federal incrementó exponencialmente el presupuesto para la defensa nacional de $2 mil millones de dólares en 2006 a $9.3 mil millones en 2009. El incremento se invirtió en la compra de armamento y la movilización de tropas militares y de la policía federal, así como en la creación de instituciones e instrumentos de inteligencia (Paley 87).

producido una cantidad de muertos exorbitante, pero no de la mano de los actores que conocemos de memoria, es decir, los capos y los cárteles que forman parte del discurso oficial. Dicho de otro modo, no hay ningún motivo para distinguir entre las fuerzas del Estado y el crimen organizado, es decir, no hay una separación clara entre el enemigo y las fuerzas del "bien".

La frontera norte del país ha sido el epicentro de la implementación de la estrategia de militarización, tanto en el sexenio de Calderón como durante el de Enrique Peña Nieto. Si bien la llegada de los elementos del ejército y la policía federal a Ciudad Juárez en 2008 terminó por aumentar de forma dramática el número de asesinatos, la frontera ya se encontraba desde hace muchos años en un proceso de desarticulación social y económica. A través de la expansión rapaz de la industria manufacturera, es imperativo considerar la frontera entre México y los Estados Unidos como un activo económico de una importancia que normalmente se subestima. La industria maquiladora ha sido muy prolífica para las grandes corporaciones que se aprovechan de la mano de obra barata al sur de la frontera, para después cruzar el producto terminado a territorio norteamericano (Paley 23). Como un microcosmos del capitalismo neoliberal, Juárez es el ejemplo más claro de un lugar que tiene una identidad propia mientras lucha contra la voracidad de la economía norteamericana.

La explosión de violencia fue sólo la última consecuencia de este largo proceso de transformación. Como asegura Zavala, en 2007 aún se mantenía el promedio de los diez años anteriores, con 0.7 asesinatos diarios en Juárez. Sin embargo, después de la militarización

los asesinatos se incrementaron a más de 1,623 en 2008 (4.4 diarios), 2,754 en 2009 (7.5 diarios), 3,622 en 2010 (9.9 diarios) y finalmente con un descenso a 2,086 en 2011 (5.7 diarios). Así, ocurrieron en Ciudad Juárez al menos 10,085 de los asesinatos que arrojó la 'guerra contra las drogas' de Calderón (Zavala, *Los cárteles no existen* 52-53)

Las cifras totales son alarmantes. Sólo en el sexenio de Calderón sucedieron al menos 121,000 asesinatos y más de 30,000 desaparecidos, según cifras oficiales. La lectura más transparente de estas cifras no se encuentra en el número, sino en que sólo en la medida en la que se declara la guerra es que existe la violencia atribuida al narco. Esto es también parte de la narrativa del Estado al que se le declaró fallido desde la opinión pública.

¿Cuál ha sido entonces la respuesta de las representaciones culturales ante la guerra? ¿Cómo leer, de manera crítica, la amplia producción de narrativas que abordaron casi de inmediato el tema de la violencia generada por el sexenio de Calderón, dentro y fuera de México? No es nada sorprendente que los años de la guerra coincidan con un ávido interés por parte de la industria editorial, la industria de la televisión, y la industria del cine por historias que reproduzcan la vida y detalles de capos y organizaciones criminales. A partir de 2008, los estantes de las librerías del país se llenaron de "narconovelas", en especial con el éxito de libros como *Balas de Plata* de Élmer Mendoza, como ya mencioné, entre muchísimas otras. En el campo literario, es sin duda este tipo de novela negra comercial la que, siguiendo el argumento en ocasiones controversial de Zavala, representa la visión de "un México postsoberano en el que una

multiplicidad de cárteles controla regiones enteras por encima de las disminuidas configuraciones estatales, vulneradas por el poder corruptor del capital global clandestino" (*Los cárteles no existen* 29). Para decirlo pronto, concuerdo con Zavala al decir que la inmensa mayoría de las narrativas literarias y visuales reproducen el discurso del Estado, despolitizando las causas más profundas de una realidad que se encuentra colonizada por un *habitus* de origen oficial[55] (*Los cárteles no existen* 59-60).

La lista de obras estudiadas por la crítica como parte de la ola de "narcoliteratura" surgida en el sexenio de Calderón es muy extensa. Más allá de la obra de Élmer Mendoza, novelas tan disímiles como *Los trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, *A wevo padrino* (2008) de Mario González Suárez, *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez, *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón, *Fiesta en la madriguera* (2013) de Juan Pablo Villalobos, sólo por mencionar unas cuantas, tienen en común con narrativas escritas del lado norteamericano como *Desert Blood: The Juarez Murders* (2007) de Alicia Gaspar de Alba, o la muy reciente *Bang* (2018) de Daniel Peña, el reproducir los elementos del discurso oficial de la guerra de cárteles. Ante este panorama, la crítica se ha esforzado por darle forma a un fenómeno que sucedió al mismo tiempo por causas editoriales y por un efecto de contagio que hizo que las novelas que usaron al "narco" como motivo aumentaran exponencialmente. La crítica más abundante sobre estas narrativas ha asumido que la literatura simplemente incorporó la realidad a su representación de la

[55] Zavala utiliza aquí el término de Bourdieu para definir un sistema de disposiciones aprendidas de manera implícita o explícita por sujetos inmersos en esquemas sociales y culturales generadores de sentido. El *habitus* es un concepto que engloba los esquemas de pensamiento, de percepción y de acción de individuos y de comunidades que los naturalizan en su visión del mundo. Tal vez la expresión más políticamente relevante del *habitus* sea lo que Bourdieu llama "pensamiento estatal", que es a lo que Zavala se refiere en su texto, es decir, la limitante que el Estado impone sobre las formas en la que construimos tanto el propio concepto de Estado como el mundo social. Ver *Sobre el Estado: cursos en el Colegio de Francia, 1989-1992* (2014).

violencia y, tal vez más aún, el funcionamiento de cárteles, narcos, sicarios, plazas, y demás significantes vacíos que se moldean al modo y el lugar en donde se inscriben.[56]

Un buen ejemplo es la trilogía de novelas escritas por Alejandro Páez Varela, que sucede en Ciudad Juárez, conformada por *Corazón de Kalashnikov* (2009), *El reino de las moscas* (2012) y *Música para perros* (2013). La forma en la que están escritas, siguiendo una clara tendencia de mercado, las ubican en el centro de la problemática representación del narco. Ya desde la primera obra, Páez Varela construye una Ciudad Juárez distópica, en la que las mujeres se reducen a ser las víctimas de todo tipo de atrocidades y poco más. Incluso, imagina cómo esta misma violencia llega hasta el lado norteamericano en Texas, en donde un narcotraficante es acribillado de la misma forma que sucede en México:

> ‘Le deshicieron el rostro y el cuerpo a golpes y luego salieron por una ventana’, dijo el agente Fayette . ‘Sin embargo, el traficante ya había muerto a causa de las previas descargas de dos rifles’, agregó. No explicó por qué los asesinos habían regresado a la casa de su víctima, si ya antes le habían disparado’ (Páez Varela, *Corazón* 36)

Lo mismo sucede en *El reino de las moscas,* aunque en este caso Páez Varela es aún más obvio. Queda claro que su articulación narrativa está informada por el mismo vocabulario con el que se habla del narco. La novela cuenta los últimos momentos en la

[56] Uno de los libros académicos más recientes que leen este tipo de narrativas como una representación de lo real, sobre todo sin detenerse a cuestionar las coincidencias y mitologías de la historia oficial que las alimentan, es *Narrating Narcos. Culiacán and Medellín* (2013) de Gabriela Polit Dueñas; también ver el trabajo de Anabel Hernández, *Los Señores del Narco* (2014) para una lectura desde el periodismo.

vida de Liborio, un "jefe de plaza" que se enfrenta heroicamente a fuerzas federales el día de su muerte:

> Una hora antes de escuchar el grito del comandante, Liborio pensó en sacar las AK-47 que tenían enterradas en el patio de la casa de seguridad; estaban junto a un baño de hoyo. Eran unas treinta, y cargadores como para repeler una invasión gringa (Páez Varela, *El reino* 26)

Finalmente, *Música para perros* hace un gesto distinto: construye un personaje a semejanza de una especie de Lazarillo de Tormes a través de Graciano, un niño de la calle que se hace adoptar por una mujer sin hijos, y que inevitablemente termina en manos de ese mismo narcotraficante que vimos morir en la novela anterior. Sin embargo, más allá de la diferencia en la trama, es notable el gesto con el que el autor termina la novela. Páez Varela, como queriendo desligarse de su presente de enunciación, nos recuerda que, gracias a su labor como periodista en el Valle de Juárez, recuperó historias y sucesos en la década de los noventa que dan material para las tres novelas. Esto quiere decir que, en sus palabras,

> Las novelas no están vinculadas al periodo que se inició en 2006, cuando el territorio mexicano entró en una violencia sin precedentes debido a la guerra desatada por el Estado como por los grupos criminales. Estos libros no son una denuncia; creo personalmente que ese no es el papel de la novela, de mis novelas (Páez Varela, *Música* 176)

El gesto es notable porque Páez Varela se da cuenta de que la lectura de la trilogía es inescapable a su tiempo de publicación. Entiende muy bien que, por más que se distancie, que diga que el tiempo imaginario de los hechos es entre 1980 y 1990, el mercado editorial que las puso en los estantes está configurado de tal manera que el interés por su lectura surge de la violencia de la guerra calderonista. Se distancia, pero a la vez, se aprovecha de esa ola, del pequeño *boom* de las narconovelas en México. Y aun ahí, los lectores buscarán una forma de denuncia, una forma de ver más allá de lo conocido.

Este es, y aquí sigo de nuevo a Zavala, el límite crítico de la gran mayoría de las narrativas sobre la "guerra contra el narco" en México: la tendencia a asumirse como representaciones acríticas de la realidad cotidiana a la vez que reproducen los mismos orígenes de la historia oficial del Estado y los medios de comunicación masiva sobre la violencia.[57]

A la vez, la crítica ha asociado el surgimiento de este tipo de narrativas de ficción con una tradición más amplia que, en su etiqueta más abarcadora, se le ha llamado "literatura del norte". La publicación en 2015 de la antología de textos narrativos *Norte. Una antología,* compilada por el escritor norteño por adopción Eduardo Antonio Parra —que, a pesar de haber nacido en León, Guanajuato ha fincado su carrera e imaginario literario en el noreste de México, además de haber formado parte del grupo llamado el

[57] Ver su importante artículo "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives" (2014).

"Panteón Regio"[58] —, es un claro esfuerzo por definir y darle cabida a esta tradición en el canon.[59] Sin estar del todo de acuerdo con la etiqueta, ya que creo que responde también al interés generado por el gran número de novelas de ficción que se publicaron durante y después de los años de la guerra calderonista, es importante recalcar que el término "literatura del norte" se ha naturalizado como sinónimo de las "narconarrativas". A pesar de los esfuerzos desde la crítica y la industria editorial por ampliar el panorama, el imaginario del narco y de las novelas sobre la violencia siguen dominando el imaginario colectivo.

Tomando en cuenta la naturaleza y éxito de estas narrativas, la pregunta fundamental que es necesario plantear es, ¿dónde se ubican las poéticas sobre la violencia y la frontera en México y de qué manera reproducen o desdicen la historia oficial que estas narrativas proponen? En las siguientes páginas, propongo una lectura que va de la mano con algunas excepciones dentro de la vasta lista de ficciones que mencioné antes, como *Contrabando* (2008) de Víctor Hugo Rascón Banda, además de las que ha

---

[58] El "Panteón Regio" fue un grupo de escritores radicados en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Estaba conformado por Hugo Valdés, Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Ramón López, Rubén Soto y Antonio Ramos. La suerte del grupo ha probado ser bastante prolífica, ya que tanto Parra como Antonio Ramos y David Toscana se convirtieron en narradores publicados, traducidos, y leídos dentro y fuera de México.

[59] En la selección de *Norte*, que comienza con un texto de Martín Luis Guzmán (1887) y termina con el regiomontano Luis Panini (1978), se pretende dar un panorama amplio de las narrativas que han surgido de escritores y escritoras del norte de México, argumentando que comparten características específicas de una literatura regional diferenciada de los centros de producción cultural. Según Parra, como argumenta en el prólogo de la antología, la tradición del norte se caracteriza por tres aspectos distintivos: una atención hacia la palabra y el lenguaje, no sólo al reproducir el sociolecto regional sino también a través de la experimentación lingüística y del ritmo, como el uso de la "respiración del habla de los habitantes del norte"; una predominante presencia del espacio, en especial el paisaje rural del norte desértico o las urbes industriales; y la preponderancia del movimiento y la tensión sobre la descripción (Parra 14-15). Estas características en realidad deben atribuírseles a lo que la crítica llamó los "narradores del desierto", entre los cuales se encontraban Daniel Sada, Federico Campbell, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús Gardea y en especial Gerardo Cornejo, autor de una de las novelas policiacas más tempranas sobre el narcotráfico, *Juan Justino Judicial* (1996). La asociación se hizo de forma natural: por contagio, los y las narradoras que se dieron a conocer en los noventa incorporaron los atributos más característicos de los "narradores del desierto", y así, continuaron una larga tradición de a la que se le sigue llamando "literatura del norte".

identificado Zavala como las novelas de César López Cuadras, Roberto Bolaño, Daniel Sada y Juan Villoro. Propongo que la poesía, en su inmensa mayoría, construye un discurso que no sólo desdice la historia oficial del Estado, sino que articula una poética desde un sujeto y un territorio de enunciación distintos al de las narrativas comerciales, el periodismo, y las narrativas visuales de ficción más vistas en la actualidad.

Poesía contra la violencia

Existe consenso crítico sobre la situación actual de la poesía mexicana del siglo XXI: además de una innegable sobrepoblación de poetas,[60] como asevera Alejandro Higashi y que ya advertía Gabriel Zaid a principios de los 80, la constelación de recursos estéticos y temáticos es igualmente amplia y diversa. En los más recientes análisis de la poesía que se sigue produciendo en México después del cambio de siglo, especialmente la crítica académica parece coincidir en la mayoría de los casos en que estamos ante un grupo amplísimo de poetas difíciles de agrupar bajo una serie de características recurrentes o temas comunes. Más bien, como ha señalado Samuel Gordon y después Israel Ramírez,[61] en lo que coindicen los poetas recientes es en la "similitud de lo disimilar", es decir, en una especie de dispersión estética, como la llama el propio Higashi, para nombrar el amplio rango de variantes en las obras de los y las poetas que producen y publican poesía en el México actual.

[60] Ver Higashi, "Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1985", pp. 50.

[61] Ver Ramírez, "Treinta años de poesía en México", pp. 268 y Gordon "Breves atisbos metodológicos…", pp. 138-140.

Higashi explica esta dispersión a través del argumento de que existe una retirada de los contenidos políticos en el grueso de las obras publicadas desde el inicio del siglo. Según él, esta amplia constelación de poetas está constituida por individuos que no participaron en

> movimientos sociales porque creció con una idea muy reducida del ejercicio de la ciudadanía y que no podía identificarse con el movimiento del EZLN porque ni la escuela ni su visión de mundo los había preparado para ello… que no podía identificarse con los feminicidios de Ciudad Juárez desde su corta perspectiva de nación, porque Ciudad Juárez encarnaba un territorio ajeno respecto a lo que habían aprendido (Higashi, *PM/XXI/360º* 274)

Para Higashi, esto explica la preponderancia del *yo* en la gran cantidad de obras recientes analizadas en su libro, de una individualidad de época que se preocupa más por la sublimación de la experiencia personal que la idea de la comunidad o la sociedad en general. Esto sucede en lo que llama "la era de la tradición de la ruptura", la cual se caracteriza por un ánimo de distinguirse a través del "fratricidio", es decir, la competencia desmedida con sus correligionarios poéticos.[62] El resultado de esta simplificación que en ocasiones pudiera parecer grosera, es comparar la preponderancia del *yo* y de la experiencia individual con la idea del *selfie,* la autofoto. Hay una

[62] Esto también está relacionado, claro, con su argumento de que se trata también de una generación de poetas "parricidas". A pesar de que son continuadores, según Higashi, de la tradición de la ruptura establecida a principios de los años 60 por Octavio Paz, en especial en el prólogo de la antología *Poesía en movimiento,* la negación de poetas anteriores y contemporáneos es el centro neural de lo que une la lectura que propone el libro.

inclinación hacia el *yo* autobiográfico, dice Higashi, pero éste está condicionado por los mismos rasgos que, como un *selfie,* se repiten en la aglomeración (con un abuso incesante del lugar común). Esto explica, según el autor, la infinita cantidad de variables estéticas que marcan, ya no la obra general de un/a poeta, sino a nivel del libro. Es por eso que es difícil, en muchos de los casos, identificar rasgos comunes entre libros del mismo autor. Dicho de otro modo, la unidad poética ha pasado del poema al libro (Higashi, *PM/XXI/360º* 306-307).

Contrario a esta lectura, la evidencia de que existe un anclaje generacional en la poesía producida incluso desde mediados del sexenio de Vicente Fox es amplia. Lo que une a un gran número de poetas contemporáneos es una preocupación generalizada por la violencia. El propio Higashi, junto con otros críticos como Roberto Cruz Arzábal,[63] han identificado la recurrente insistencia por parte de las y los poetas activos de varias generaciones por escribir *sobre,* pero aún más en *contra* de la explosión de violencia desatada por la guerra calderonista. Aprovechando incluso las mismas herramientas adjudicadas a la exploración de la experiencia individual o el enmascaramiento del *yo* autobiográfico, la poesía contra la violencia ha sido un rasgo constante que sigue apareciendo con frecuencia.

Como han detallado críticos culturales y compiladores, el panorama de esta preocupación es amplio y variado como toda la producción poética reciente. Existen, por lo menos, tres antologías que han agrupado poetas y poemas que se relacionan directa o indirectamente con la violencia de la guerra contra las drogas y sus víctimas; la primera, curada por Jorge Esquinca, *País de Sangre y Fuego* (2010); y la segunda *Espejo de doble*

---

[63] Ver Cruz Arzábal "Dos formas de lo político en la poesía reciente".

filo: antología binacional de poesía sobre la violencia Colombia-México (2014), editada por el poeta regiomontano Iván Trejo, y que es la única antología sobre poesía y violencia que traza el vínculo natural entre Colombia y México[64], y la *Antología virtual de poesía contra la violencia* curada por Nadia Contreras.[65]

Más allá de las antologías, como ha notado Margarito Cuéllar, el número de libros que se han publicado desde 2004 con relación a este fenómeno es bastante alto y diverso, pero se concentra también en el norte del país en muchos de los casos (Cuéllar 89). Por supuesto, como sucede en general con la poesía, muchos de estos títulos han pasado desapercibidos por la población lectora en general, y aunque esto tiene que ver más con el mercado de la poesía que con la temática, hay también ejemplos notables que desafían la lógica de baja distribución y poca lectura del género. [66]

Si hiciéramos incluso una revisión parcial de los libros de poesía de los últimos años, es posible notar que el interés de la producción poética reciente en México ha dado un número considerable de obras que tratan de manera directa la explosión de violencia. Aunque el mercado del libro en México ha estado dominado por la novela comercial y

---

[64] Para un análisis más extenso sobre esta antología, ver mi reseña en *Hiedra,* no. 4, 2015.

[65] Se puede consultar en línea bajo la dirección www.poesiacontralaviolencia.wordpress.com

[66] Sólo por nombrar algunos, desde 2004 se han publicado por lo menos *Balas & flores* (2004) de Arnulfo Vigil; *Cicatrices y cenizas* (2007) de Norberto de la Torre; *Serial* (2011) de Antonio Salinas Bautista; *Bala por mí el cordero que me olvida* (2011) de Joaquín Cosío; el famoso poema "La reclamante" (2011) de Cristina Rivera Garza; *20 poemas para ser leídos en una balacera* (2012), el único libro de poesía del periodista estadounidense radicado en México, John Gibler; *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, uno de los pocos libros de poesía reciente que ha tenido dos ediciones; *Filipo contra los persas* (2012) de Víctor Cabrera; *Luz light* (2013) de Juan Armando Rojas Joo; *La línea blanca* (2013) de René Morales; *Sicarii* (2014) de Esther M. García; *Código cero* (2014) de Mario Isalsáinz; *Ese cuerpo no soy* (2015) de Verónica González Arredondo; *Perusia de los muertos* (2015) de Pablo Piceno; *Memorial de Ayotzinapa* (2016) de Mario Bojórquez; *Dogma* (2016) de Iván Cruz Osorio; y *Balacera* (2016) de Armando Alanís Pulido, quien logró la increíble hazaña de publicarlo en un sello comercial como Tusquets ediciones, dándole una distribución de mucho mayor alcance que a un libro de poesía promedio publicado en México, en especial por editoriales independientes.

libros de ensayo o periodismo narrativo sobre el tema, queda claro que la poesía ocupa un lugar importante en el panorama reciente. Si algo puede unir, o funcionar como una imantación generacional de los y las poetas de nuestro tiempo, es esta preocupación que va más allá de la experiencia individual.

Como ha argumentado Cristina Rivera Garza, en un sentido muy amplio, la escritura literaria —y en especial la escritura poética —, no tiene otra salida que articularse *ante* una realidad de violencia espectacular y terrible. Aunque Rivera Garza llama *necroescrituras*[67] a una serie de prácticas textuales que ponen en entredicho la unicidad del autor y que, de múltiples maneras construyen formas de escritura en comunidad ante los embates de un mundo violento, generadas "entre máquinas de guerra y máquinas digitales" (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 33), propongo que la premisa fundamental de la escritura poética amplía también esta definición. Si bien *Antígona González,* de Sara Uribe —que utiliza testimonios y textos ajenos para construir un texto que dramatiza de manera muy hermosa y a la vez desgarradora la realidad de los desaparecidos—, es un ejemplo muy preciso de lo que Rivera Garza llama escritura *desapropiada,* es decir, una escritura que niega que el proceso de escribir es producto sólo del genio autoral sino un proceso en común con otros sujetos y otros textos, mi argumento es que el grueso de las escrituras poéticas *contra* la violencia siguen este mismo *ethos*. Dicho de otro modo, si pensar la comunidad, como define Rivera Garza, es "pensar el afuera del sí-mismo y la aparición del entre que nos vuelve nosotros y otros a

[67] Rivera Garza toma como punto de partida el concepto de "necropolítica", que acuñó Achille Mbembe en 2003. Este concepto redefine la forma en la que entendemos el ejercicio de la soberanía y el poder más allá de la administración de la vida. Para Mbembe, la máxima expresión del ejercicio del poder soberano reside en la capacidad de decidir a quién se le permite vivir y quién debe morir; es decir, es reducir el ejercicio del poder al control sobre la mortalidad. Ver Mbembe, "Necropolitics".

la vez" (*Los muertos indóciles* 272), la poesía que interesa como resistencia ante el embate de la violencia contemporánea y las políticas neoliberales que la generan es también una forma de pensar la comunidad. Agregaría, incluso, que las escrituras poéticas articuladas desde el *yo* que critica arduamente Higashi, pueden leerse desde la perspectiva que plantea Rivera Garza: una escritura en donde el *yo* implica un desdoblamiento hacia lo común, en donde la experiencia individual es, también, la experiencia compartida.

Basta con ver algunos de los textos de la poesía más comercial —si es que algo así es posible—, que se ha publicado en los últimos años para darse cuenta de una premisa fundamental: a la poesía, incluso cuando reproduce de manera fidedigna y acrítica los significantes vacíos de la historia oficial articulada por el Estado, le interesa más la víctima y sus afectos que el victimario y los pormenores de su mitología. Esto está claro en *Balacera* del autor regiomontano Armando Alanís Pulido, publicado en 2016 bajo el sello de Tusquets.

Balacera es un libro atípico; se encuentra precisamente en el lado opuesto del espectro poético que un libro como *Antígona González.* Su factura es casi aforística, con muchos poemas de un solo verso que se parecen más a juegos de palabras que a poemas de mayor complejidad. Pero, sobre todas las cosas, y es tal vez por eso mismo que un sello como Tusquets se atrevió a publicarlo,[68] es un poemario que, además de ser fácil de leer, reproduce en muchos de sus textos la pugna entre fuerzas del Estado y los múltiples

[68] Alanís Pulido es también el fundador de un proyecto de poesía urbana llamado "Acción Poética", fundado en 1996 en Monterrey, Nuevo León, el cual consiste en plasmar versos sueltos en paredes pintadas de blanco, con contenido popular y versos que se asemejan más al refrán que al uso de cultismos. Esto le ha dado notoriedad a la obra de Alanís Pulido y el libro incluye una serie de imágenes que muestran versos que el autor pintó durante los años más violentos de la historia reciente de la ciudad regiomontana.

cárteles de la droga, los sicarios, las balaceras, las plazas, y demás elementos de la historia oficial. Un buen ejemplo es el poema "Primero muerto (Siempre ascendentes)":

> Soy un desertor: fui soldado, madrina, soplón, halcón,
>
> estaca, fui un zeta…
>
> Y antes de eso fui mojado, cantinero, obrero, desempleado,
>
> albañil, franelero,
>
> fui un equis…
>
> Ahora soy hombre de mundo…
>
> —¿Cuál es el motivo de su visita a Colombia?
>
> —Negocios… (Alanís Pulido 39)

En un poema como este, la distancia entre una narrativa de ficción comercial y la articulación del poema es muy corta. La mitología del narco urbano, incluso ahí donde pareciera haber una crítica hacia el hombre rural que se convierte en capo, impera también en este texto, sobre todo por las menciones en los primeros versos de elementos como soldado, halcón, o soplón, que son conocidos popularmente como significantes que pertenecen al imaginario de los cárteles de la droga. La sola mención de los "zetas", grupo criminal supuestamente constituido por desertores del ejército mexicano, nos ubica ya en el imaginario popular de la historia oficial del Estado y, sobre todo, del sujeto arquetípico del narcotraficante urbano que viaja ahora a Colombia. La lectura de este poema deja en claro que la narrativa hegemónica también llega hasta algunas

articulaciones poéticas que, además, se comercializan de la misma manera que aquellas narrativas de ficción que se han caracterizado por reproducirla.[69]

Sin embargo, incluso en un libro como este, existen poemas que ponen en primer plano a las víctimas como una forma de denuncia. En un golpe de lucidez, Alanís Pulido desnuda en el poema "Cortar cartucho" lo que los medios de comunicación masiva y los aparatos del Estado han hecho con las víctimas de la guerra:

> Nunca la exquisitez del cadáver aunque sea el resultado
>
>   de varias manos…
>
> Nunca llamar a los gatitos, gatillos…
>
> Nunca elogiar la puntería.
>
> Todos los muertos cuentan y cuentan más por acorralados
>
>   que por mártires,
>
> cuentan más por necesitados que por llevados al extremo,
>
> cuentan más (entiéndanlo contadores) por humanos que
>
>   por muertos. (Alanís Pulido 37)

De forma muy breve, Alanís Pulido articula una crítica del mecanismo que ha hecho que los cadáveres de las víctimas de la guerra se hayan reducido a formar parte de una cifra, de un número que borra sus nombres, sus historias, sus condiciones de vida y,

[69] *Balacera* fue comercializado durante 2016 a través de una campaña lanzada por Editorial Planeta para promover la literatura regiomontana. Titulada "Leer es Regio", el poemario fue promovido junto con las novelas *Lo que guarda el río* (2016) de María de Alva, que aborda el asesinato de dos estudiantes del Tecnológico de Monterrey en 2011; la novela negra *El asesinato de Paulina Lee* (2016) de Hugo Valdés; y la reedición de *Barrio de Catedral* (2016) de Felipe Montes.

tal vez más aún, las condiciones en las que perecieron. El poema enuncia en unos pocos versos la manera en la que la propia narrativa del Estado difundida por los medios de comunicación masiva, a decir de Giorgio Agamben, determina la condición de los sujetos que padecen el estado de excepción que genera la guerra: al crear una zona de anomia, es decir, un espacio desprovisto de las garantías de la ley, el Estado desubjetiviza a los individuos a través de una serie de dispositivos de control (Agamben 261). En el caso de México, además del ejercicio desmedido de la fuerza, el Estado utiliza el discurso como dispositivo para criminalizar a las víctimas. Dicho de otro modo, cuando el poema dice "cuentan más… por humanos que por muertos" lo que articula es el valor de la humanidad de la víctima ante el discurso oficial. Si el Estado los reduce a la cifra o a la culpabilidad de su propia muerte (lo que Estelle Tarica llama "revictimización", es decir, la forma en la que el discurso de medios y del Estado criminaliza a las víctimas de la violencia vinculándolas con el "narco" sin mayor evidencia),[70] el poema abre un contraargumento ante este proceso.

Lo que es indispensable recalcar es que, en el extenso panorama de la poesía mexicana reciente, la preocupación por la violencia extrema y espectacular que seguimos padeciendo está muy presente, incluso cuando la poesía requiere de tiempo y de reposo para, "lentamente, incorporar la realidad inmediata" (Cuéllar 88). Dentro del espectro que engloba estos discursos poéticos contra la violencia, cuando por un lado están textos

[70] Tarica también propone el término "des-victimización", que está directamente relacionado con la experiencia de la revictimización o, también llamada, doble-victimización. Si estos últimos se refieren a la forma en la que los agentes y las instituciones del Estado tratan a las víctimas, sin ningún tipo de dignidad o agencia, victimizándolas de nuevo, la des-victimización es la negación de que son víctimas directas o indirectas de un crimen en un principio. Estos mismos agentes e instituciones, entonces, les niegan a las víctimas su estatus como tal cuando, muchas veces a través de la opinión pública y los medios, niegan que existe un crimen de entrada. Ver Tarica "Victims and Counter-Victims in Contemporary Mexico".

notables como *Dolerse* de Cristina Rivera Garza o el muy estudiado y leído *Antígona González,* como ya mencioné —que han producido, además, un buen número de análisis críticos desde la academia—, hasta libros como el de John Gibler o el propio Armando Alanís Pulido que han sido ignorados o leídos por razones comerciales más que estéticas, lo que une a los textos en su diversidad es el interés por participar en un discurso político más allá del poema autobiográfico o la preponderancia del *yo*. El procurar a las víctimas sobre los victimarios y, así, articular un lenguaje poético que trata de sortear la influencia de la historia oficial es ya un rasgo que, como vimos, se comparte incluso de manera parcial cuando en un mismo libro existen dos o más poemas por completo distintos.

Esto es también lo que hace Jorge Humberto Chávez en *Te diría que fuéramos…* Su llegada a los reflectores de la poesía mexicana reciente y de la crítica es importante, más que por ganar el premio Aguascalientes en 2013, que se ha convertido en el premio más prestigioso de la nación, por ser la culminación de una larga carrera dedicada a la palabra y al oficio poético que antes estaba condenada al olvido.[71] Algo que es evidente en su larga y prolífica carrera, es que su territorio de enunciación y su imaginario están puestos en la frontera de Ciudad Juárez-El Paso. De hecho, la escritura y la publicación de *Te diría que fuéramos…* pareciera la legitimación de una escritura fronteriza que se coló, después de tantos años, al canon de la poesía mexicana por abordar el tema de la violencia. Sin embargo, ante una lectura general de su obra, se hace cada vez más obvio que la producción de Chávez es consecuente con su trabajo previo. Dicho de otra manera, la centralidad de la violencia en *Te diría que fuéramos…,* que fue reconocida por el fallo

[71] Ya para la publicación del libro que analizo en este capítulo, Chávez tenía bajo el brazo los libros *De 5 a 7 p. m.* (1981), *La otra cara del vidrio* (1984), *Nunca será la medianoche* (1987), *La lluvia desde el puente* (1991), *El libro de los poemas* (1996), *Bar Papillón* (1999), *Cuaderno de Barcelona* (2009), y *Ángel* (2009).

del jurado conformado por Hugo Gutiérrez Vega, Efraín Bartolomé y Nelson Simón al argumentar que "con un lenguaje seco y de alta densidad poética nos da una crónica precisa de la atmósfera trágica que vive una zona de México", tiene más que ver con la constante relevancia de Juárez como sitio de enunciación que con el sólo hecho de que la ciudad fronteriza se convirtió, durante el calderonato, en la ciudad con más homicidios en el mundo. He ahí la forma en la que me aproximo a este texto; sí como un libro que, en especial en la primera parte titulada "Crónicas", construye un discurso poético desde el *yo* testimonial sobre los muertos de la guerra en la frontera Juárez-El Paso, pero también como un libro que se suma al interés de Chávez por contar la historia de la desarticulación de la zona fronteriza.

***Te diría que fuéramos…* y la destrucción de la frontera**

Ya desde el título, *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto,* la escritura poética de Chávez nos da una serie de claves fundamentales para su lectura. El versículo que lo titula, que además lo convierte probablemente en el título más extenso de un libro de poesía publicado en años recientes, nos ubica en un momento y un espacio determinado, es decir, nos emplaza como lectores. Este título, que es además el verso final de uno de los poemas más notables de la colección, titulado "Otra crónica" y que analizaré a detalle un poco más adelante, determina una posición ante el pasado, una condición necesaria para poder entender la relación íntima entre quien escribe, el lector, el territorio de enunciación y, sobre todo, el momento desde el cual se mira hacia atrás.

Como bien señala Ignacio Ballester, la primera palabra del versículo es ya sugerente en su ambigüedad. El pronombre clítico de la segunda persona, "Te" es una invitación a especular sobre la centralidad del referente (Ballester n.p.). El uso del clítico está ligado a otra persona a la que va dirigida la enunciación. Chávez elige este verso como título no sólo porque su articulación es una sumatoria de lo que abordan los poemas del libro, sino también porque establece un vínculo central entre el lector y el libro. "Te", pensado de esta manera, es también *yo, nosotros*. Después nos damos cuenta de que esa invitación tiene connotaciones mucho más graves, ya que la ambigüedad que posee en el título se tensa con el destinatario dentro del poema: las víctimas inocentes de la guerra en Juárez. Este versículo, además, contiene una proposición muy clara: que fuéramos a llorar al río Bravo. Sin embargo, el verbo en condicional "diría" niega su naturaleza al decir lo no dicho, ya que dentro del verso se enuncia la proposición que después también es negada porque "ya no hay río ni llanto". También como señala Ballester, la condensación de ideas en este versículo se cristaliza en la perífrasis de obligación "debes saber", forma muy usual en México, en lugar de la apertura de la perífrasis de posibilidad (debes de saber). Dicho de otro modo, el tener que saber es ya una forma de destruir la idealización del río Bravo del pasado. La enunciación, y por consecuencia realización del presente, es el resultado de un sitio que ya no existe como tal: el pasado del río Bravo es lo que ha desaparecido.

Esta postura ante el pasado se encuentra muy presente desde las primeras páginas del libro y, ante una lectura detenida, se convierte en una constante conforme avanza la lectura. La colección está dividida en cuatro secciones que, según lo ha confesado el propio autor, se centran en problemáticas diferentes de un mismo motivo. La primera,

que es la que más me interesa para efectos del análisis que hago en estas páginas, titulada “Crónicas”, aborda el tema de la frontera y de la violencia específica del sexenio de Calderón y el inicio de la administración de presidente Peña Nieto. La segunda parte, “Fotogramas”, afirma Chávez, “es sobre el tema de la vida fronteriza, un poco sobre estas situaciones de la violencia en la frontera de México frente a Estados Unidos” (Torres n.p.), es decir, la relación dispar entre los dos países que se hace mucho más profunda en el territorio de la frontera, así como su influencia en las dinámicas sociales y culturales. La tercera, “Poemas desde la autopista”, es un conjunto de poemas que, como bien señala Claudina Domingo, brillan por su intimidad y lirismo, alejándose ya de interlocutores literarios y permitiéndose desarrollar una voz poética distinta al del testigo que vemos en otros poemas, una voz que abandona de lleno la forma del versículo para jugar más con la plasticidad de los versos o volver al verso libre (Domingo n.p.). El libro cierra con “Dagas”, una sección de poemas de alta densidad poética que exploran a la vez preocupaciones existenciales y testimonios de la vida cotidiana como una especie de sumario que hace las veces de epílogo.

Muy pronto, al inicio de la lectura de la primera sección, la voz poética de *Te diría que fuéramos…* plantea una relación inseparable entre la muerte de su padre y la escalada de violencia a partir de 2006. Este vínculo es de entrada sugerente y nos ubica en una perspectiva distinta a la que traza la historia oficial de la frontera y de la guerra. Cito completo el segundo poema del libro, “Crónica de mis manes”, en el que se traza esta relación:

> mi padre tuvo la sabia idea de refugiarse en un hospital

y morirse el mismo día

en que el pueblo votó al nuevo gobierno
y no alcanzó a ver

que empezaron a caer como moscas
primero los del otro lado de la ciudad

luego los de la colonia contigua más tarde los conocidos
después los vecinos

y finalmente el atardecer nos regaló la muerte del amigo
y del hermano

y la ciudad como un animal en cacería y los automovilistas que
avanzan pronto pronto observando de reojo al conductor de
al lado que vigila por el retrovisor al conductor de atrás
mientras el policía el magistrado y el ladrón se ponen de acuerdo
y dicen ahora vas tú y luego sigues tú y el animal empezó a perder
el resplandor de su pelaje y más tarde la piel

mírate ahora convertido en un pequeño animal
con los ojos en las cuencas de sus hijos

vagando ciego y sin corazón por las ciudades (Chávez 16-17)

Lo primero que hay que notar en este poema es la muerte del padre como el momento catalizador que anuncia la violencia. La muerte del padre funciona como una premonición de la ola de muerte que provocó el nuevo gobierno y que vino a poner en alerta la zona fronteriza. Sin embargo, aunque lo sabemos por el contexto del libro en general, en este caso la voz poética no está emplazada en un lugar determinado. La ciudad, que puede ser Ciudad Juárez, se encuentra aquí también como un significante vacío, como una ambigüedad que pudiera leerse como las muchas otras ciudades en el país que sufrieron también la ola de muerte por la guerra.

Cabe también recalcar que Chávez menciona la elección de 2006 en el verso "en que el pueblo votó al nuevo gobierno". Se asume, a pesar de lo disputada y compleja que fue la jornada electoral y sus consecuencias inmediatas,[72] que el ejercicio del voto fue lo que llevó a la ciudad al caos que comenzó a surgir poco a poco. Esto pareciera ser en el poema el error fundamental que fue trayendo, poco a poco, la muerte de los conciudadanos cada vez más cerca. Con el uso del versículo, que se mantiene como forma recurrente del verso en casi todos los poemas de la primera sección del libro, Chávez traza de forma elocuente la velocidad con la que la ciudad fue convirtiéndose en

[72] El delgado margen con que Felipe Calderón fue declarado ganador tuvo consecuencias muy inmediatas para el movimiento del candidato del Partido de la Revolución Democrática, Andrés Manuel López Obrador. Después de que se anunciaron los resultados del conteo de votos, y de que se rechazó el conteo "voto por voto" que la campaña de este último exigía, López Obrador canalizó un movimiento de protesta pública que resultó en la toma de la avenida Reforma de la Ciudad de México, una de las avenidas más transitadas y de mayor impacto económico del país entero. El llamado "plantón de Reforma" duró alrededor de tres meses, ya que comenzó en julio, poco después de la jornada electoral, y concluyó en septiembre, cuando López Obrador famosamente se declaró a sí mismo "presidente legítimo" en un evento masivo en la plancha del Zócalo metropolitano.

una constante emergencia y que fue reportada ampliamente por los medios de comunicación masiva.

Los primeros diez versos están separados por espacios en blanco, formando cinco estrofas a doble espacio de dos versos cada una. Es notable cómo la última estrofa, al augurar "y finalmente el atardecer nos regaló la muerte del amigo/ y del hermano", precede un cambio de ritmo. La estrofa siguiente se lee de forma acelerada, no sólo porque carece de puntuación a pesar de estar escrita como un párrafo en prosa, rasgo que comparte con el resto de los versos del poema, sino que emula también el habla oral. La aceleración del ritmo está también lograda mediante el encabalgamiento de los versos desde el principio del poema, lo que les da una textura fónica de mayor fluidez. La velocidad de la estrofa es también parte de la ciudad convertida en "animal en cacería"; crea el ritmo de la paranoia de la atmósfera trágica a la que se refiere el fallo del jurado que le dio el premio a esta obra.

Por otra parte, los dos rasgos más relevantes de este poema son los que establecen una actitud ética ante la problemática que aborda. El primero está cuando el poema dice: "mientras el policía el magistrado y el ladrón se ponen de acuerdo y dicen ahora vas tú y luego sigues tú y el animal empezó a perder el resplandor de su pelaje y más tarde la piel" (Chávez 17). Contrario a lo que ha construido la narrativa oficial, las causas de la violencia y la muerte de cercanos y extraños no recaen sólo en los grupos criminales que se disputan la "plaza", es decir, el territorio supuestamente controlado por un "cártel de la droga" para el trasiego y comercialización de substancias ilícitas, especialmente hacia los Estados Unidos. Mejor dicho, se enuncia muy claramente algo que se sabe sólo en la medida en la que se es testigo de lo que sucede: la separación de las causas es inexistente.

Las fuerzas del Estado son indistinguibles de las amenazas al ciudadano. Esto implica que el discurso poético que construye Chávez no está interesado en esta explicación, ni siquiera para reproducirla como una parte del imaginario popular como lo hace Alanís Pulido. El segundo rasgo está en el final del texto. Cuando Chávez escribe "mírate ahora convertido en un pequeño animal/ con los ojos en las cuencas de sus hijos/ vagando ciego y sin corazón por las ciudades", ¿a quién se refiere? ¿Quién es el destinatario de estos versos? Dicho de otro modo, ¿quién es ese *tú* que se ve convertido en el pequeño animal? Si seguimos el sentido de las imágenes que el poema va revelando, el animal es la metáfora que usa Chávez para explicar el caos de la ciudad. Bajo esta suposición, la ciudad es un "animal en cacería" que después comenzó a perder "el resplandor de su pelaje" hasta quedarse sin piel. Es, en sí misma, la cruda imagen que engloba la desarticulación del espacio de la ciudad. Sin embargo, como toda imagen poética, está ahí sólo de forma parcial: sabe callar cuando es necesario. La lectura detenida del texto, y sobre todo su relectura, revela la complejidad de la imagen: el animal es también ese padre venido a menos que muere junto con la ciudad.[73]

La analogía entre el padre y la ciudad se reitera y amplía en el poema posterior, titulado *ad hoc,* "2006". La muerte del padre en este poema es también un punto de partida para dar pie a una gradación de imágenes concatenadas:

En el año 2006 mi padre adelgazó tanto

---

[73] El uso del préstamo latino *manes,* que también puede ser leído como el plural del uso coloquial de la palabra "man" para referirse a una persona cercana, es también sugerente. Como apunta Cluff, la definición tradicional de *manes* en el uso latino se refiere a las almas de los difuntos, o más específicamente, a las almas de familiares fallecidos. La relación de la muerte del padre con la ciudad y la aceleración del poema apuntan también hacia una lectura de esta cercanía. Más que ir de lo ajeno a lo propio, la crónica de mis *manes* es la crónica de cómo la violencia comenzó por percibirse a lo lejos para, después, irse acercando a lo más conocido. Ver "Mexico in Ruins", pp. 114.

que pudimos meter su cuerpo en una caja
de 1.70 por .65 m

yo mismo empecé a perder humanidad
con el demonio muy adentro
86 kilos en febrero 69 en julio

En el 2006 el amor adelgazó tanto
que apenas una brisa lo podía cruzar
al otro lado de la línea fronteriza

En el año 2006 mi país empezó a adelgazar
la calle y la noche más flacas cada vez
la ciudad crecida de cadáveres (Chávez 25)

Aunque la factura de los versos en este poema se condensa, escapando un poco de la longitud del versículo, continúa con el uso del encabalgamiento. El quiebre del verso es también un recurso con el que Chávez simula uno de sus motivos más constantes en el libro. Al encabalgar el verso y eliminar la puntuación el efecto de fluidez es vertiginoso; nos lleva por el poema como ese río ausente que se nos reitera seco todo el tiempo. Este efecto se logra también en los versos más cortos de "2006" al unir en una misma dirección el sentido de las imágenes que se nos van revelando. La analogía se amplía desde la muerte del padre, pasando por el *yo* de la voz poética partícipe de la misma

metáfora de la disminución del animal que leímos en el poema anterior, y desemboca en un adelgazamiento de los afectos. Mas es la estrofa final la que nos lleva al fondo de la metáfora continuada. No basta entonces con mostrar el adelgazamiento paralelo del cuerpo del padre hasta caber en un ataúd, del hijo del padre como voz poética, y de los afectos. La consecuencia más profunda es, al hablarnos sobre el país que no es otro que el propio, que la muerte del padre se pierde entre la multitud de muertos por la guerra.[74] Es así como Chávez escribe la complejidad del presente desde el que enuncia el poema, un presente que no se conforma con evocar, como bien señala Benjamin Cluff, la imagen generalizada de la violencia atribuida a los cárteles de la droga, sino que también "reflects a city whose inhabitants have been preyed upon, their city laid to waste, or made into ruins" (Cluff 111).

Hasta este momento pareciera que *Te diría que fuéramos* se ocupa solamente del presente de su enunciación. Chávez escribe Ciudad Juárez desde Ciudad Juárez; lo hace de manera consciente, detallada, habita el imaginario que alimenta los poemas. La escritura de este libro no escapa, como hemos visto, de la violencia de Ciudad Juárez. Pero, como señaló José Ramón Ruisánchez en el marco de la celebración de los cincuenta años del premio de poesía Aguascalientes, Chávez va mucho más allá de instalarse en el presente. En sus palabras: "Chávez hace historia. Hace historia de la manera en que se puede hacer historia en un poema: de manera minuciosa e intencionadamente íntima" ("Maneras de estar juntos" 17). La historia se convierte en un quehacer indispensable

---

[74] El verso final —que nos recuerda al famoso verso de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* (1944), "Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres" —, es devastador; al decir: "la ciudad crecida de cadáveres", la imagen culmina con una paradoja que se contrapone a la metáfora sostenida del adelgazamiento. Ante la fragilidad de los cuerpos, o del amor, de la propia ciudad como espacio físico y afectivo, se le opone la crecida de la ciudad. La selección de palabra es crucial: la ciudad se crece de cadáveres como antes se crecía el río Bravo, no sólo de agua, sino también de los cuerpos de migrantes.

para los poemas de este libro, sabiendo que hay que revertir la fórmula tradicional de pensar al pasado como una línea recta y consecuente en el presente. Los poemas de este libro hacen historia como una serie de constelaciones que van conectándose de formas inesperadas, desde la intimidad de un testigo en el paso del tiempo.

Esto se vuelve muy claro en otro de los poemas más notables del libro que se encuentra en la tercera sección, titulado “2 gringos rondan la casa de mi infancia”. Escrito en dos partes que pudieran funcionar por separado como dos poemas en prosa, el texto se divide en dos famosos personajes. Primero, Neil Armstrong quien, en la infancia del personaje del poema pisó la luna en 1969:

> 1.- Neil Armstrong:
>
> Observaba desde la acera el polvorón de la luna. Había oído a una mujer en el patio de la finca: decía que al pisar Armstrong la luna ésta se desharía por el peso de su pie. Yo no creía, pero por si acaso seguía la crónica en el televisor y cuando el astronauta estaba a punto de saltar de la escalerilla traspuse la puerta a esperar cómo desde el cielo nos caería una lluvia de finos y delgados escombros (Chávez 64)

La memoria se revela desde la inocencia de la anécdota, como una experiencia íntima y a la vez compartida por verla en televisión. Hay una ternura que estremece, una ternura que revela el temor de ver la luna destruida por el paso decisivo del astronauta en la pantalla. A pesar de que la voz poética reitera que no creía la suposición de la mujer de la finca, la vacilación de la infancia es la de creer, pero no saber. Hay aquí un deseo

anticipado, en palabras de Michel De Certeau; un deseo "del otro que me precede y no cesa de producirse" (De Certeau 211). El poema vacila entre la incredulidad y el deseo de eso que el otro ha dicho. Aunque podría cerciorarse de que el sentido de su creencia es válido, el deseo siempre triunfa. Más que un sujeto pasivo ante el televisor, el deseo es lo que mueve al personaje del poema a salir por la puerta y esperar, expectante, la caída de los escombros de una luna que ha cedido ante los pies de Armstrong. Esto puede leerse como esa voluntad, en retrospectiva, por preservar la inocencia infantil. Ante la inevitable realidad, la voz poética prefiere seguir dudando.

En esta primera parte, la articulación de la infancia se lee como la vacilación del sentido del poema. Estamos ante una anécdota que se transforma en poema no por su verosimilitud, sino por la forma en la que se construye. En ese espacio intermedio, como lectores, somos cómplices también de esa voluntad de preservar el deseo intacto. Sin embargo, el poema no termina ahí. La segunda parte lo contrapone, o lo complementa, con el otro lado de esa inocencia: el miedo. Ahí, justo después, está Charles Manson, la mente maestra detrás de por lo menos nueve homicidios en California:

> 2.- Charles Manson
>
> Dormía yo en la litera inferior. Sabía que muy cerca de mi casa, mil millas al oeste, a sólo trece horas en auto, en Los Ángeles, Charles Manson también estaba en su litera de la prisión, despierto, pensando en la fuga y en refugiarse en Ciudad Juárez. *Mañana por la noche estará aquí,* pensaba. Veía su pelo largo y revuelto, sus ojos ruines, su risa desafiante. Podía dormirme, pero lo hacía con el corazón

estrangulado por la mano del hombre que al día siguiente vendía por mí (Chávez 64)

A través de un contraste por demás interesante, Chávez trae a colación ese miedo infantil que parece absurdo en retrospectiva. Bien podríamos estar leyendo aquí el temor natural que le tiene un niño a las historias más comunes, al coco, al cucuy, a los monstruos del clóset o a los que se esconden debajo de la cama. En cambio, tenemos la historia de Charles Manson que sucede al mismo tiempo que la llegada de Armstrong a la luna, a finales de los sesenta. Este poema, que utiliza la operación de una cercanía que sólo parece absurda desde la adultez, podría leerse como el poema anterior, quiero decir, sólo como un mero recuerdo infantil a ese miedo irracional de saberse relativamente cerca del asesino. Pero, como bien señala también Ruisánchez, el poema visto desde el presente de su enunciación cambia completamente su relevancia. Dice: "el recuerdo de infancia ha dejado de ser inocente porque desde el presente su re-enunciación revela la naturaleza profética del miedo original" ("Maneras de estar juntos" 18). La aguda lectura de Ruisánchez revela que lo que se desmorona no es la luna sino la inocencia compartida, la fibra que unificaba esa posibilidad de imaginarse algo más que el presente. Al mismo tiempo, el miedo de que el asesino puntual llegara al día siguiente se multiplicó en un número infinito de escombros, número infinito también de asesinos. Y claro, por qué no, la realidad es que no es el miedo propio el que se veía desde entonces, sino el miedo de todas las víctimas de la violencia en Ciudad Juárez a la que llegaron, no uno, sino todos esos asesinos de todas las latitudes posibles.

Lo que el conjunto de estas articulaciones poéticas traza es la historia accidentada de la franja fronteriza.[75] Recordarse siendo niño, no en un idilio feliz irrecuperable, pero, mejor, en un espacio y tiempo también problemáticos, es reconocer que el pasado está también infectado por ese presente. La forma en la que Chávez niega o desdice la narrativa oficial del Estado refiriéndose a la violencia de Ciudad Juárez a partir de 2006, es a través del trazo de esta historia íntima. Los poemas de este libro, incluso cuando no están en un diálogo aparentemente directo con esta violencia, se ven afectados por esta lectura inescapable.

También, como hemos visto en estos textos, la escritura fronteriza no sólo puede leerse como una resistencia hacia la narrativa que viene desde el centro intelectual y de poder en México. La lucha constante está también definida por su naturaleza liminal, por la presencia de los Estados Unidos. De esta forma, *Te diría que fuéramos…* es un libro que puede leerse como lo entiende Valdés-Villalba, es decir, como un mecanismo "de resistencia cultural que han desarrollado los fronterizos en la lucha de la defensa de lo propio" (Valdés-Villalba 359); una especie de propuesta ideológica popular desde el norte de México que resulta central para su enunciación.

Otro sujeto

---

[75] Dentro de "Crónicas" también se encuentran dos poemas que pueden leerse de esta misma manera y que vinculan el presente con un pasado fronterizo. Tanto "Cumpleaños", que recuerda el 68 como el noveno cumpleaños del sujeto del poema y las implicaciones que tuvo la masacre en el norte de México, como "Esa mañana había dejado de fumar (11-09-01)" que habla sobre las consecuencias de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, articulan también un pasado que desemboca en el presente de la violencia en Juárez.

Además de hacer historia con, o gracias a, los poemas de este libro, la operación política medular de Chávez en *Te diría que fuéramos…* es el desplazamiento y configuración de otro sujeto distinto al de las narrativas sobre la guerra en México. Estoy hablando, claro, de poner bajo la luz de los reflectores a las víctimas, esas que se encuentran lejos la mayoría del tiempo y que poco a poco se ven más cerca. Esta operación, como sucede con la obra de Abigael Bohórquez que analicé en el capítulo 2, es el resultado de hacer literatura a través de las posibilidades y los límites del testimonio. En la lectura que propongo en estas páginas, me centro en el texto que dibuja la columna vertebral del libro y que, de forma excepcional, condensa en su discurso poético la manera en que puede centrar la enunciación de la voz en la compleja relación entre los cuerpos del dolor de la guerra y su testigo. En "Otra crónica", la voz no es la de la víctima. En lugar de suplantar a quien no puede hablar, se limita a escribir, no a decir, su verdad.

El texto está compuesto por diez versículos encabalgados que en la página se ven como estrofas pareadas. Pero, como lo dice en el título, la forma en la que Chávez encabalga el quiebre del verso sigue la cadencia y ritmo de la prosa; estamos ante "Otra crónica", una forma de contar distinta de la manera en la que la crónica periodística y el periodismo narrativo han contado la violencia en Juárez. Los versículos se encadenan a través del espacio que los separa, sin puntuación, creando una inercia a través del uso de conjunciones como primera palabra. Esta herramienta es importante porque representa el vínculo que establece el texto con la prosa al mismo tiempo que reitera que es un poema. Desde los primeros dos versículos, el ritmo y la cadencia de la voz se vuelven elocuentes:

El 6 de octubre de su año Armando El Choco nos comentó en
una fiesta que lo habían ido a buscar

y lo encontraron un mes más tarde esa mañana que calentaba el motor
de su auto para llevar a sus hijas a la escuela (Chávez 20)

Leído sin detenerse, el quiebre del verso no indica, como sucedería en otros casos, una pausa. El versículo se lee sin parar, como un sintagma completo. La pausa se da justo después en el espacio en blanco que separa las pareadas, aunque es muy breve. La conjunción "y" como primera palabra enlaza ambos versículos. En lugar de utilizar una coma, Chávez usa la inercia de lo que sería una oración subordinada en prosa para crear el ritmo del poema. Además de la forma, el poema dialoga directamente con la crónica periodística al nombrar a Armando "El Choco" Rodríguez, un nombre que pareciera uno más en una lectura superficial. La breve anécdota que nos cuenta el poema en estas dos estrofas pudiera ser, entonces, la historia y el tono trágico de cualquier otra víctima. Sutilmente, el decir del personaje del poema de que "lo habían ido a buscar" se convirtió pronto en la historia recurrente de esos años: "lo encontraron un mes más tarde esa mañana…". Pero en este poema nada es gratuito, y desde el inicio el texto nos obliga a salirnos de él.

Armando El Choco y su breve historia representa, como ha señalado también Benjamin Cluff y el propio autor en algunas de sus lecturas, el primer asesinato de un periodista en la historia reciente de Juárez. Amigo cercano del poeta, Armando "El Choco" Rodríguez trabajaba como reportero de nota policiaca en *El Diario* de Juárez.

Aunque para el lector común este dato pudiera pasar desapercibido, el trabajo de Rodríguez y su asesinato no lo hicieron.[76] Por quince años, Armando "El Choco" Rodríguez reporteó para *El Diario* las notas de asesinatos, y eventualmente, también de la corrupción rampante en las fuerzas del Estado.

El poema omite, de forma intencional por supuesto, tal vez el detalle más terrible del asesinato del cronista. En ese automóvil, en el momento de su muerte, lo acompañaba su hija de ocho años en el asiento del pasajero. Sin embargo, la estrofa siguiente nos da una clave importante de que ese dato no pasa desapercibido:

> en 1967 íbamos al Río Bravo a lavar los coches del barrio primero
> el del Chato luego el de Bogar y al último el de Huarache Veloz (Chávez 20)

El poema, de pronto, nos traslada al pasado de la voz poética que, en primera persona nos revela el año exacto de su memoria. Si recordamos el poema "Cumpleaños", el 67 toma relevancia en el contexto del poema: en ese año, Chávez tenía la misma edad que la hija de Rodríguez. ¿Cómo leer esto más allá de un guiño, de una aparente coincidencia, de un código oculto? Es en este momento en el que la lectura de este poema puede cobrar una profundidad más compleja. La operación del texto reside en el trazo, nuevamente, al pasado irrecuperable, ese pasado que está irremediablemente condicionado por el presente. La referencia al río es crucial; en ese pasado, el río como

[76] Charles Bowden, periodista y ensayista norteamericano, le dedica su libro *Murder City: Ciudad Juarez and the Global Economy's New Killing Fields* (2010). En su dedicatoria, Bowden señala que Rodríguez, tan solo en el año de su asesinato, publicó 907 notas policiacas en *El Diario de Juárez.* Ver también el texto de Jason McGahan publicado en la revista *Texas Observer,* "To Kill a Journalist. The unsolved murder of Armando Rodríguez".

imagen está ligado a la libertad infantil del caudal. Justo después, siguiendo la vertiginosa inercia del poema, el texto nos traza la historia de la completa destrucción de ese río, de ese pasado:

> en 1990 los policías iban al río Bravo a pescar muchachas que
> esperaban en la orilla para cruzar a El Paso
>
> en el año 2010 ya sin río casi un migra y Sergio Adrián de 13 años
> pelearon él con una piedra en su mano y el agente con un revólver (Chávez 20)

En el primer versículo, Chávez se aprovecha de la ambigüedad de sentido de la palabra "pescar". Es al mismo tiempo una referencia al río por el que los migrantes "mojados" han cruzado desde que existe la frontera norte, y también al uso coloquial del verbo como sinónimo de "atrapar". Una lectura, que ha hecho ya Benjamin Cluff, puede ser la del inicio de los feminicidios en Juárez a partir de los primeros años de la década de los 90.[77] Sin embargo, otra lectura más productiva también es posible. Como ha argumentado ampliamente Jason de León en su indispensable libro *The Land of Open Graves* (2015), a partir de los 90 la *Border Patrol* comenzó a implementar en la frontera de El Paso lo que se llamó en un principio "Operation Blockade". La estrategia, diseñada por el agente mexicoamericano Silvestre Reyes en 1993, consistía en mostrar la fuerza del Estado al alinear en la ribera norteamericana del Río Grande alrededor de 400 elementos de la patrulla fronteriza. Combinado con vehículos y helicópteros vigilando los

---

[77] Ver Cluff pp.121.

40 kilómetros de frontera que divide ambas ciudades, la estrategia pretendía atrapar y desincentivar el cruce de inmigrantes a través de la zona urbana (de León 30-31). Esta operación, dice de León, se convirtió en lo que conocemos ahora como *Prevention Through Deterrence* (PTD). Gracias a que la frontera se militarizó en las ciudades, los migrantes se vieron obligados a cruzar por zonas increíblemente inhóspitas como el desierto de Sonora. Esto es lo que sucede en el poema: una breve imagen de la militarización del río y sus consecuencias.

El versículo siguiente glosa esta misma imagen. El caso que se menciona es el del asesinato de Adrián, de 13 años, por parte del agente fronterizo Jesús Mesa Jr. en junio de 2010. La nota le dio la vuelta al mundo y fue muy controversial en la opinión pública. El agente capturó a un adolescente del lado norteamericano del río por sospechar que había cruzado sin documentos. Mientras esto sucedía, del lado mexicano, Sergio Adrián junto con un grupo de amigos comenzó a tirarle piedras al agente, quien repelió a la agresión disparándole a los jóvenes, dándole a Adrián un par de tiros que acabaron con su vida.[78] A la par de los acontecimientos, la imagen del río va también cambiando drásticamente. Ya para el año 2010, el río es sólo un canal por el que corre un pequeño riachuelo. Tras esto, el poema prosigue señalando acontecimientos violentos de ese mismo año en el que la violencia en Juárez-El Paso alcanzó los niveles más altos desde 2006. A la par de que el río desaparecía, los muertos fueron aumentando. El tono trágico se confirma cuando Chávez menciona una referencia a *La metaforfosis* de Ovidio: "oh jóvenes hijos de

[78] Cabe aclarar que, como a las víctimas de la guerra contra las drogas en Juárez y el resto del país, la *Border Patrol* declaró casi de inmediato a través de su cuenta de Twitter que Sergio Adrián, aún a su corta edad, era uno de los 10 contrabandistas más buscados de la zona y que había sido arrestado en numerosas ocasiones, revictimizándolo. Ver "Youth fatally shot by border patrol agent had smuggling ties, official says". *CNN,* 10 junio 2010, cnn.com/2010/US/06/10/texas.border.patrol.shooting/index.html

Cadmo yo sé que quisieran estar en otra parte / pero hoy están aquí cantaba el viejo Ovidio" (Chávez 20). En la mitología griega, Cadmo fundó Tebas, una ciudad próspera que después terminó por caer en guerra civil. Como los hijos de Juárez, los hijos de Cadmo sufrieron la misma suerte, una muerte trágica y terrible en una ciudad desolada por la violencia.

Al final del poema, ya con un río completamente seco y habiendo trazado la historia de la frontera de Ciudad Juárez-El Paso, partiendo desde el asesinato del cronista y yendo hacia atrás en el tiempo, Chávez culmina con algunos de los versos más potentes e importantes de este libro:

> y a ti mujer que sacaron de su casa y amenazaron con matar
> a tu marido si no subías a tu último paseo en auto
>
> te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya
> no hay río ni llanto (Chávez 20)

Como mencioné anteriormente, el versículo final cobra dimensiones aún más profundas que al estar solo como título de la colección. La ambigüedad del destinatario se aclara y el "te" del inicio, sabemos ahora, está cargado de sentido con las víctimas cotidianas de la violencia. La imagen que se nos presenta en el versículo anterior también nos remite a la historia de Armando El Choco al inicio del poema, quien ni siquiera pudo comenzar ese último paseo en auto, o peor, esa mujer que sacaron de su casa pudiera también ser en un futuro la niña sentada en el auto mientras asesinan a su padre.

El ambiente trágico de este poema culmina con dos imágenes superpuestas. Mientras el río se seca por completo, junto con la capacidad de duelo, la ciudad se crece de cadáveres, como augura el poeta en "2006". En la desaparición del río está inscrita la historia de la frontera, de su desarticulación como espacio habitable. Lo perdido es la capacidad del afecto, la casa natal, la tranquilidad vivida en la infancia.

¿Cómo leer estas operaciones estéticas como un desplazamiento hacia una ética con respecto a su presente de enunciación? Podríamos argumentar que, si en las narrativas de la violencia y de la guerra contra el narco las víctimas son accesorias para contar las historias de las organizaciones criminales y los grandes capos, en estos poemas las víctimas toman un papel central: deja de ser un receptáculo, un daño colateral, para convertirse en la espina dorsal del poema. Desde esa postura, la poesía de Chávez aprovecha el discurso poético para distanciarse de las exigencias que tiene la ley sobre los testimonios narrativos. Tanto la sociedad como la ley buscan usar el testimonio como una forma de evidencia, como conocimiento puro. Así, se asume como una fuente invaluable de verdad que se pone en duda sólo cuando no corresponde con otras narrativas, especialmente las oficiales, o con evidencia recopilada por otros medios. Lo que se pierde con esta forma de definir al testimonio es, a decir de Nora Strejilevich, su significado esencial, sobre todo cuando se define "as a means to provide information and knowledge based on facts" (703). Es por lo que Strejilevich argumenta que se necesita una voz poética para contar la historia de los testigos, una voz que permita elementos ambiguos, inconexos, discontinuos. En otras palabras, una voz que se resista a la exigencia de verdad, a su rigidez. Es así como entiendo el trabajo poético de Chávez, como una voz poética que —y aquí sigo también a Strejlevich— confronta los actos de ver, decir, y

escribir a través de una práctica que yuxtapone y juega con estos elementos todo el tiempo. Lo que surge de esta confrontación, dice la autora, es una práctica artística en la que coinciden la ética y la estética, una práctica que permite también poner distancia con la intimidad de la memoria (Strejlevich 710).

En "Otra crónica", y también en otros poemas del libro como "Crónica de El Campanario", lo que leemos es una mirada sobria ante los acontecimientos. Si el poema anterior hace un recorrido por la destrucción de la franja fronteriza tanto por la violencia de la guerra como por la militarización a través de las estrategias antiinmigrantes norteamericanas, en este último el "yo" desaparece por completo. En "Crónica de El Campanario" no hay un amigo o conocido, ni tampoco hay sicarios ni agentes de la policía. El Campanario es una colonia en Juárez en la que, hace pocos años, sucedió una de las tantísimas masacres en la que murieron cuatro jóvenes, alcanzados por las balas. En este caso, el "íbamos" en el que se involucra la voz poética en "Otra crónica" se desvanece por completo, es una presencia ausente: calla para contarnos, desde la distancia, los acontecimientos. Cito un fragmento:

> cuatro muchachos están de pie con las espaldas en la barda de
> la escuela Pedro Medina creyendo aún que nada ocurrirá (…)
>
> algunas balas atraviesan los bloques de argamasa del muro y caen
> en el patio donde los niños juegan básquet (…)
>
> una joven que oyó los disparos frente a su puerta sale sin alma

a buscar a su hija en la tienda de abarrotes

el cuarto muchacho alcanza a correr pero cae bañado de balas y sol
en el centro de la calle y su rostro queda en un hueco del asfalto

ahí la joven lo encuentra y nota que sus respiraciones levantan
una fina nube de tierra que sube al aire desde su nariz

mide 1.60 de estatura es también moreno viste camisa y tenis grises
vivió solamente veinte años: cuerpo D (Chávez 26-27)

En este poema no leemos una serie de historias personales, ni tampoco los datos necesarios para precisar las identidades de las víctimas. La efectividad del texto está en la forma en la que media entre la crónica periodística que narra los acontecimientos y la construcción de un ambiente de cotidianidad que vuelve a las víctimas parte de un paisaje afectivo. La atención está, sí en lo que sucede, pero también muy acertadamente en las cosas que los rodean, que permanecen aún después de los hechos, o mejor, tal vez a pesar de ellos. El poema termina con dos versículos que muestran este ambiente:

un camión urbano pasa atronando la luz del mediodía y rompiendo
el orden que la muerte ha instalado en esta calle

los árboles que ven desde la acera se mantienen inmóviles pero en

este día de noviembre se negarán a dar su sombra (Chávez 27)

El desplazamiento hacia la víctima y la continuidad de las cosas a pesar de su presencia es, propongo, una ética de la escritura que permite, como ya ha dicho acertadamente Cristina Rivera Garza, escribir de una forma distinta. El dolor del cuerpo, y por ende el dolor de las víctimas, "habla, pero habla a su manera. Habla entrecortadamente. Titubea. Tropieza. Pausa. Hay que encontrar una manera de escribir (una manera de representar) que emule y encarne esa manera de hablar" (*Dolerse* 22), dice Rivera Garza.[79] Mi propuesta es que, ante la imposición del silencio, la poesía, a través de su forma, subvierte ese silencio, violenta su resistencia al lenguaje y permite una articulación que traza la posibilidad de poder hablar de esa otra manera que sugiere Rivera Garza. Y, sobre todo, esta forma de hablar tiene que ver con una ética ante las víctimas, una ética no desde la empatía, sino desde la compasión.

No se trata entonces de ponerse en los zapatos del otro, ni de hablar por los muertos, ni articular su dolor como testigo. Chávez es compasivo *con* las víctimas. La escritura poética de este libro renuncia al privilegio de no ser la víctima; es lo que Paul Bloom llama "compasión racional", es decir, una compasión que no sólo toma en cuenta el dolor, sino también "takes hapiness and thriving and suffering into account" (Bloom 111). Dicho de otro modo, como es posible leer en estos dos poemas, la forma de

[79] Esta forma de hablar es también lo que brillantemente Elaine Scarry ha llamado la "invisibilidad del dolor", es decir, cuando un cuerpo dolorido combate de frente la resistencia que el dolor tiene ante el lenguaje, hace que toda otra articulación sea imposible. Su poder, dice Scarry, "ensures its isolation, ensures that it will not be seen in the context of other events, that it will fall back from its new arrival in language and remain devastating" (*The Body in Pain* 61). Lo que esto provoca es que, incluso cuando el dolor es articulado, su omnipresencia sobre lo demás lo aísla del resto del mundo: su imperiosa necesidad por ser reconocido es lo mismo que lo relega al olvido.

articular una literatura desplazada hacia las víctimas de la violencia, con su debida atención, es precisamente hacer más complejas sus historias, sus contextos, sus vidas y sus muertes por igual. Contrario a lo que se piensa con frecuencia sobre las dificultades para tomar en cuenta las dimensiones individuales de cada una de las miles y miles de víctimas de la violencia, como por ejemplo ha hecho el proyecto "Nuestra Aparente Rendición"[80] al contar y darle nombre a los muertos para darles el peso necesario de lo conocido, creo que la forma más ética de hacerlo es lo contrario. Lo opuesto, como ha escrito Elaine Scarry, no implica darles mayor peso a las víctimas o a quienes sufren, es decir, no se trata de llevar a estos extraños al nivel de quienes amamos. En cambio, dice, "make yourself less weighty. Bring everyone to the same level by diminishing yourself. Put yourself, and those you love, on the level of strangers" ("The Difficulty of Imagining Other People" 108-109).

Esto es lo que logra el trabajo de Chávez a través de la operación de atenuar el yo de la poesía lírica: aprovecha las herramientas de la prosa para diluir una presencia de la voz poética en primera persona para renunciar a convertirse en el genio creador / testigo. Con ello, su testimonio no es el de un poeta encumbrado en una torre de marfil, escribiendo sobre la realidad que sucede abajo. Mejor, es un extraño más, un ciudadano más, una víctima más que canta sobre la destrucción de la ciudad en la que creció y vivió. Por más que asegure en entrevistas que nunca tuvo la intención de que su poesía fuera

[80] "Nuestra Aparente Rendición" es un proyecto fundado por la escritora catalana-mexicana Lolita Bosch en donde se recopilan testimonios, artículos y demás productos culturales contra la estrategia de seguridad en México desde 2006. Dentro de las actividades que realiza a través de su sitio web www.nuestraaparenterendicion.com, se encuentra el contar y nombrar a las víctimas que normalmente se convierten en un número estadístico dentro de las notas del periódico o un archivo gubernamental.

una denuncia,[81] Chávez ha escrito un libro poderoso que subvierte la operación más comercial de las narrativas sobre la violencia: pretender que puede conocerse desde dentro cuando sólo puede verse desde fuera, a la intemperie. La denuncia de su poesía es, de formas muy afortunadas, la humildad de saberse un extraño más en la larga historia de desapropiaciones de su casa natal.

[81] Dice Chávez en entrevista con el diario *El Heraldo,* "No tenía ningún interés en hacer una denuncia o en hacer poemas de tipo político o social ni nada por el estilo, lo que yo quería era escribir poemas donde pudiera dar una noticia del desastre social que prácticamente arrodilló a la ciudad durante algunos años" (Torres n.p.). Esto es por demás interesante, ya que la lectura de este libro es imposible sin tomar en cuenta su contexto. A pesar de que el poeta declara esto a los medios en numerosas ocasiones, además de decirlo en las presentaciones de libro que realizó después de ganar el Premio Aguascalientes, en esta misma entrevista se contradice en su mismo comentario: aclara que eligió el versículo como la vía para tratar estos temas. "Los temas empezaban a salir, y estuve pensando en un verso muy adecuado para este tipo de contenidos, que son más una épica de la ciudad de la lírica del escritor". Chávez, desde su concepto de escritura, se da cuenta de que la forma es, por más que lo niegue, una manera de establecer un discurso distinto, no propio, sino compartido. Incluso, tal vez, una forma de denuncia.

Capítulo 4

“¿Por qué seguimos aquí?”: Alex Rivera y el otro lado de la frontera

En el capitulo anterior expliqué las formas en las que las narrativas de finales de la primera década del nuevo milenio reprodujeron el discurso oficial del Estado. A partir de 2006, la violencia se convirtió en el tema principal de novelas y libros histórico-políticos. Estos libros reprodujeron, de forma acrítica, la narrativa oficial que el Estado mexicano configuró para explicar la guerra civil que aún hoy sigue sufriendo el país. Sin embargo, además de las operaciones políticas que ha realizado la poesía de los últimos años con respecto a la violencia, existen también una serie de narrativas que intentan escapar de la inercia de escribir sobre lo inmediato, o por lo menos, de alejarse de la imantación de las narconarrativas. Una de las más importantes de entre estas narrativas distintas, es el largometraje de ciencia ficción *Sleep Dealer* (2008), filmada en México y escrita por el director latino Alex Rivera.

En un momento crucial en el que la frontera con los Estados Unidos se representa comúnmente ligada a la violencia y al tráfico de drogas, Rivera opta por centrarse en otra ciudad fundamental para el imaginario fronterizo: Tijuana. En esta película no están presentes los cárteles de la droga ni tampoco las vidas de los capos. En una mirada de norte a sur, utilizando las herramientas de la ciencia ficción en un futuro imaginado que, como sabemos, es puro presente, Rivera se preocupa por la crisis migratoria y la maquilarización del territorio fronterizo. Estas dos problemáticas, que son cruciales para la película, son también dos de los procesos que han devastado más profundamente la franja entre México y Estados Unidos desde la puesta en vigor del TLCAN.

La operación estética que logra *Sleep Dealer* va más allá de representar las duras condiciones que los y las migrantes tienen que sobrevivir en el largo trayecto hacia el norte, así como las interminables jornadas mal pagadas que viven los migrantes

indocumentados sobre ya en territorio estadounidense. En el universo futurista de esta película, que narra la historia de Memo, un inmigrante oaxaqueño que se ve forzado a migrar hacia Tijuana tras la muerte de su padre para mantener a su familia, los migrantes no pueden cruzar la frontera debido a que la industria maquiladora ha hecho posible que los trabajadores permanezcan del lado mexicano, además de que el cruce se ha vuelto imposible gracias a un muro militarizado que impide a cualquier persona cruzar de sur a norte. A través de máquinas y del trabajo virtual, las maquiladoras emplean a los migrantes desde territorio mexicano para realizar los mismos trabajos que hacen actualmente, manteniéndolos en el mismo nivel de explotación que en las maquiladoras reales de la era neoliberal. Lo que esta operación hace es crear una analogía: el trabajo virtual de los migrantes, que en el filme se hace exclusivamente a través de las maquinas, es al mismo tiempo la forma en la que los migrantes indocumentados son invisibilizados en el presente. Tanto en el filme como en la actualidad lo único que vale es su trabajo.

Además, lo que propongo en este capítulo es una lectura de esta película como una exploración de la compleja configuración de la frontera de Tijuana, y de la manera en que construye una narrativa visual que puede fungir como una denuncia hacia las políticas oficiales que niegan el tránsito fronterizo de sur a norte. Lo que este largometraje muestra es que la frontera, que puede y suele definirse de manera muy simple como la delimitación entre dos territorios nacionales, debe pensarse en términos distintos. Mi argumento es que la frontera, en realidad, funciona a través de una especie de hospitalidad diferencial. Existe, por un lado, una hospitalidad total para las mercancías que cruzan de un territorio a otro bajo la premisa del libre comercio, y también una hospitalidad preferencial para un tipo específico de mexicano, aquel que tiene el poder

adquisitivo para sobrepasar los filtros de control inherentes al cruce. Pero también, por otro lado, existe una violencia radical e inhóspita para otro tipo de mexicano, centroamericano o sudamericano cuyo cruce es tan precario como sus medios y su necesidad de migrar. En este sentido, la frontera es el nombre de un dispositivo de control que interpela al momento de crear diferentes posiciones subjetivas. Es por lo que, antes de enfocarme en el análisis de la película, me detendré en las siguientes páginas a discutir más detalladamente esta aproximación al concepto de frontera.

Hacia una definición de frontera

Una definición singular y no plural o multifactorial del concepto de frontera se queda corta, ya que no puede ser válida en todos sitios, en todo momento, y que a la vez incluya la experiencia individual y colectiva que interviene en su construcción. Como apunta Etienne Balibar en su libro *Politics and the Other Scene,* precisamente el acto de definir es en sí mismo trazar un límite, una frontera, "to assign boundaries or borders" (Balibar 76). La definición es una retórica del límite, una forma de diferenciar entre un concepto, una idea, una imagen, de otros.

Asimismo, en cuanto a la frontera que entendemos como aquel territorio limítrofe entre Estados o naciones, la misma figura del Estado es aquella que funciona como una máquina de simplificación, al mismo tiempo que su sola existencia es una causa permanente de complejidad (Balibar 76). Es el propio Estado el que ha generado una simplificación de lo que significa una frontera, de lo que es en términos de la nación como comunidad imaginada, y de los límites que representa. Para el Estado, la frontera es

el límite de su poder soberano sobre un territorio en el que tiene jurisdicción, o sobre el cual puede ejercer el poder político y la fuerza pública que le corresponde. Sin embargo, como he dicho antes, la frontera no puede reducirse a una definición simple. En términos de nación y de pertenencia nacional, la frontera se ha internalizado por los individuos como una parte esencial de su colectivo. La mera existencia del espacio simbólico de la frontera implica que hay un "otros" y un "nosotros". En palabras de Balibar: "borders cease to be purely external realities. They become also – and perhaps predominantly – (…) 'inner borders'; that is to say, *invisible borders,* situated everywhere and nowhere" (Balibar 78). La frontera se convierte en una condición de posibilidad de la pertenencia a una comunidad imaginada, siguiendo la terminología de Benedict Anderson.[82] Al momento de delimitar un territorio y una identidad nacional, establece un sentido de pertenencia comunal, una especie de relacionalidad política, esto es, sólo en la medida en que entendemos, como ciudadanos, que somos parte (o no) de un colectivo que se identifica de la misma manera, es que existe dicha comunidad de manera simbólica.

La frontera, según Balibar, tiene por necesidad tres diferentes características que son esenciales para definirla, aunque sea de manera parcial. Por un lado, las fronteras se encuentran sobredeterminadas, es decir, que existen un mayor número de causas que las necesarias para que existan. Es precisamente porque es un concepto sobredeterminado que es imposible definirlo de manera simple o lineal. Una frontera es interdependiente de otras fronteras, de otras dinámicas que suceden en el mundo. Esto, dice Balibar, no es algo contingente sino intrínseco: "without the world-configuring function they perform, there would be no borders, or no lasting borders" (Balibar 79). Una frontera, entonces,

---

[82] Ver su ampliamente citado *Imagined Communities* (1983).

nunca se encuentra aislada en su funcionamiento, sino que siempre está sobredeterminada por el funcionamiento de otras fronteras que la posibilitan. En el caso de la frontera entre Estados Unidos y México, la cantidad de factores que la generan no puede reducirse sólo a una cuestión geográfica y política limítrofe, sino a la existencia de las fronteras entre México y Guatemala, o entre Estados Unidos y Canadá. La existencia de fronteras, en general, le dan forma a una lógica mundial de tránsito, tanto de capital como de sujetos.

Además, Balibar argumenta que la frontera tiene un carácter polisémico y heterogéneo. La frontera no siempre significa lo mismo para todo tipo de sujetos, y tampoco se encuentra del todo en la frontera en sí. El espacio simbólico y geográfico fronterizo existe, y opera, como una diferenciación efectiva entre individuos en términos de clase (Balibar 82). Esto explica por qué para un sujeto privilegiado económicamente, perteneciente a un país desarrollado o industrializado, la frontera se reduce a un tedioso proceso burocrático, y para un sujeto de un país pobre representa el obstáculo más complejo de sortear. Es en este sentido en que la frontera se convierte en algo mucho más complejo que un sitio limítrofe o intermedio entre países o Estados: forma parte de todo sujeto y lo define. Al momento de que un sujeto, sobre todo un sujeto desposeído o en condiciones de pobreza, cruza una frontera o es negado al intentar cruzar, su condición como sujeto cambia: "It is an extraordinily viscous spatio-temporal zone, almost a home in which to live a life which is a waiting-to-live, a non-life" (Balibar 83). Balibar define la polisemia de la frontera como una forma de entender que cualquier sujeto está definido, a su vez, por la relación que sostiene con las condiciones que permiten el funcionamiento de dicha frontera. A la vez, siguiendo el pensamiento del psicoanalista André Green, argumenta que no solamente es complejo vivir en un territorio fronterizo,

sino *ser* frontera, en especial en cuanto a las identidades migrantes, aquellas que están condicionadas siempre por el tránsito entre un sentido de pertenencia y otro o, también, la negación de ese sentido de pertenencia (Balibar 83).

La polisemia también explica la forma en la que las fronteras operan de manera heterogénea, sobre todo dentro de un territorio político-administrativo. Las fronteras ya no se encuentran solamente en el límite político de un país, sino que se ubican en distintos sitios, como una forma de control dentro del "territorio nacional". Todo tipo de control político o administrativo se convierte en una extensión de la frontera, una eterna verificación si un sujeto ha sido, o no, aceptado dentro de las condiciones de posibilidad que la frontera establece (Balibar 84).

¿Cómo pensamos entonces la lógica de tránsito que se genera en ese territorio? Si la frontera y su funcionamiento no se limita al territorio que divide dos o más territorios, países, naciones y Estados, lo que existe no es entonces una mera línea limítrofe sino un complejo sistema de control sobre todo aquello que interactúa con él. Dicho de otro modo, la frontera es un dispositivo que crea posiciones subjetivas diferenciadas, definiéndolas.

Por dispositivo, entiendo lo que Giorgio Agamben define como todo aquello que "tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos (Agamben 257). Los dispositivos funcionan por necesidad como productores de subjetividades, aunque ese proceso implique generar cuerpos y sujetos dóciles pero libres "que asumen su identidad de sujetos en el proceso mismo de *asubjetivación* (Agamben 261, énfasis en el original). La frontera es un dispositivo en la

medida en la que, mediante su funcionamiento, define la forma en la que un sujeto se posiciona ante/contra ella. Volviendo a lo que asevera Balibar, la frontera deja de ser un mero cruce de un territorio a otro para convertirse en una constante. En otras palabras, todo aquel que se enfrenta a este dispositivo se encuentra definido por la manera en la que lo hace. El cruce, así, sobre todo para el migrante pobre, para ese otro tipo de mexicano o centroamericano, no es un acontecimiento sino una constante.

¿Cómo definir, entonces, el funcionamiento de ese dispositivo? Mi argumento es que el dispositivo fronterizo, entendido como sistema productor de subjetividades, funciona bajo la lógica de una hospitalidad diferencial. Siguiendo a Jacques Derrida, la hospitalidad es un término que, desde su raíz etimológica, implica su opuesto. El concepto de hospitalidad es también hostilidad en la medida en que la hospitalidad siempre se encuentra condicionada por alguien con agencia sobre el espacio al que un sujeto determinado está permitido (o no) a entrar. En ese sentido, la frontera opera como lo que Derrida entiende como una puerta en la que se concentra el funcionamiento de la hospitalidad. Cito:

> Para que pueda haber hospitalidad, debe haber una puerta. Pero si hay una puerta, ya no hay hospitalidad. No hay una casa hospitalaria. No hay casa sin puertas ni ventanas. Pero en cuanto hay puertas y ventanas, significa que alguien tiene la llave que las abre y consecuentemente controla las condiciones de la hospitalidad. Debe haber un umbral. Pero si hay un umbral de la puerta, ya no hay hospitalidad. Esta es la diferencia, la separación entre la hospitalidad de la invitación y la hospitalidad de la visita. En la visita, no hay puerta. Cualquiera puede entrar en

cualquier momento y sin obtener una llave para la puerta. No hay aduanas con la visita. Pero hay aduanas y controles policiacos con la invitación. La hospitalidad, por ende, se convierte en el umbral o en la puerta (Derrida 14, la traducción es mía)

Quienes ostentan el poder de la visita, de una hospitalidad en la que la puerta está siempre abierta, no se encuentran sujetos al control que esa puerta ejerce sobre ellos: son ya parte de la economía de ese espacio. En cambio, quienes necesitan una invitación, quienes son extraños a esa economía, quienes vienen de otra parte o se presentan como ajenos, están siempre sujetos a una constante comprobación de sus intenciones, de sus gestos, de sus discursos. Son, necesariamente, administrados por las condiciones establecidas desde la puerta. Es a lo que Balibar llama el carácter polisémico de la frontera.

En la franja entre México y Estados Unidos, especialmente en la era neoliberal, la frontera es el nombre del dispositivo que produce y ejerce estas condiciones: es el nombre de un dispositivo que opera bajo la lógica de la hospitalidad. Con el pretexto del libre comercio y, por ende, el libre tránsito de mercancías y la mano de obra barata que las produce, la frontera es excepcionalmente hospitalaria con acumuladores del capital, los empresarios y los comerciantes. Pero, a través de un alto nivel de militarización y un sistema legal que en lugar de garantizar el tránsito lo criminaliza o lo impide hasta sus últimas consecuencias, la frontera también genera una violencia inhóspita contra los desposeídos.

En *Sleep Dealer* esta dinámica entre hospitalidad y dispositivo tiene resultados importantes. La representación de la lógica del tránsito fronterizo es subjetiva, es decir, se encuentra filtrada por la subjetividad de un sujeto, ya sea de quien filma o del personaje principal de la trama. Leo y analizo esta representación como una lógica de tránsito negada, en donde la puerta siempre está cerrada, en donde las condiciones del tránsito son imposibles de cumplirse, en donde la sola existencia de dichas condiciones produce sujetos desposeídos, precarios: neoliberales.

***Sleep Dealer,* una narrativa distinta**

El estreno del largometraje *Sleep Dealer* en 2008 tuvo un alcance limitado. Después de su debut en el Festival de Sundance ese mismo año, en el que Alex Rivera ganó junto con su coguionista David Riker el premio a mejor guion, el filme comenzó a exhibirse en festivales y en eventos cinematográficos, en galerías, universidades, y demás espacios fuera de las salas de cine comercial. Sin embargo, a pesar de recibir buenas reseñas y críticas afortunadas, el filme desapareció de los reflectores. La distribuidora se fue a la quiebra y la película nunca gozó de los beneficios de un estreno comercial. En México pasó completamente desapercibida, como mucha de la producción cultural y artística latina en los Estados Unidos. Es tal vez debido a su limitada distribución y a la buena recepción crítica que, cuando volvió a estar disponible en diversos medios en internet como iTunes, Amazon y Netflix en 2014, *Sleep Dealer* contaba ya con un público de “culto”. Su prevalencia en medios alternativos y a través de la piratería ha

hecho que siga circulando, y también, sorprendentemente, lo que ha mantenido viva a esta obra es el amplio interés académico que ha generado.

Sleep Dealer es el primer largometraje de la carrera de Rivera, quien se ha destacado sobre todo por sus documentales y proyectos de carácter social. Desde su primer filme, el documental *Papapapá* (1995), Rivera ha explorado los temas que le interesan, en especial la transculturación, el imperialismo cultural norteamericano, y la naturaleza transnacional de las comunidades migrantes. Con paralelismos interesantes y creativos, como trazar en un correlato yuxtapuesto la migración de su padre con la apropiación culinaria de la papa peruana a la cultura norteamericana en su primer filme, por ejemplo, Rivera ha creado una obra que busca explorar estos temas desde una óptica distinta y crítica a la del poder oficial globalizado. También en su siguiente documental, *Why Cybraceros?* (1997), es posible rastrear el génesis de la premisa central de *Sleep Dealer.* Se trata de un cortometraje que satiriza un video promocional producido en los años 40 en California para promover y justificar el Programa Bracero, un programa del gobierno federal norteamericano que contrató temporalmente a trabajadores mexicanos durante los años de la Segunda Guerra Mundial para suplir la enorme demanda de alimentos cultivados en los estados del suroeste. Ya en este cortometraje vemos el argumento central de la película que nos interesa: el programa ficticio "cybraceros" busca proveer de forma tecnológica el trabajo remoto de los migrantes en la pizca sin necesidad de que exista el cruce migratorio del sujeto. Posteriormente, Rivera realizó una miniserie documental para la televisión pública (PBS) de los Estados Unidos, titulada *The Sixth Section* (2003), en la cual se muestra el vínculo transnacional del "Grupo Unión", una comunidad organizada de migrantes indocumentados mexicanos en Nueva York,

provenientes del mismo pueblo del estado de Michoacán. A través de la organización comunal, el grupo junta recursos económicos para mejorar las condiciones de vida en su lugar de origen, la infraestructura, y los servicios básicos. Asimismo, Rivera ha dirigido algunos videos musicales con tema social. Como parte del National Day Laborer Organizing Network en 2013, dentro de la campaña #Not1More, que buscaba frenar el alto número de deportaciones de la administración de Obama, el director realizó los videos musicales de las canciones "El Hielo (ICE)" de La Santa Cecilia, y "Wake me up" de Aloe Blacc, en los que empleó a inmigrantes indocumentados y sin experiencia profesional como actores para contar las historias de inmigración de millones de personas en los Estados Unidos. Es la notoriedad que le dieron estos videos musicales los que ayudaron a que *Sleep Dealer* saliera del olvido en 2014.

El estreno de una película como esta en 2008 cobra relevancia al momento en que la insertamos en el panorama de narrativas que surgieron en el territorio fronterizo durante esos mismos años. En la literatura, el éxito de las narconovelas comenzaba a acrecentarse en México. Destaca la publicación póstuma de una de las novelas tempranas sobre narcotráfico, *Contrabando* del chihuahuense Víctor Hugo Rascón Banda; *Balas de Plata* de Élmer Mendoza gana el Premio Tusquets de novela este mismo año; sale en España la novela *Trabajos del reino* de Yuri Herrera que se publicó antes en 2004 a través del Fondo Editorial Tierra Adentro; Mario González Suárez publica su acercamiento al mundo del narcotráfico sinaloense, *A wevo padrino*; y también sale a la luz la muy leída novela fronteriza de Heriberto Yépez, *Al otro lado.* En el medio cinematográfico, *Sleep Dealer* no es ajena al ecosistema fílmico de 2008-2009. En esos años, como sucede con la literatura, los temas migratorios y del narcotráfico comienzan a

coincidir. Cabe mencionar como ejemplos el segundo filme del mexicano Amat Escalante, *Los Bastardos* (2008), que cuenta la historia de dos indocumentados en Los Ángeles quienes son contratados para matar a la esposa de un hombre;[83] también se encuentran las películas que se centran en la travesía migrante sobre La Bestia —también conocido como "el tren de la muerte", que se refiere a la red de trenes de carga a los que suben los migrantes en la frontera sur de México y que los lleva a distintos puntos de la frontera con los Estados Unidos—, como *Sin Nombre* (2009) de Cary Joji Fukunaga y el documental *Which Way Home* (2009) de Rebecca Cammisa, distribuido por HBO. Sobre la frontera de Tijuana, también se estrenaron en esos años la película de acción *La línea / The Line* (2009) de James Cotten, que cuenta la historia de un narcotraficante mexicano que el gobierno norteamericano trata de asesinar por comenzar a traficar heroína afgana, protagonizada por Andy García y Ray Lotta; y en México, *Norteado* (2009) de Rigoberto Pérezcano, que cuenta la historia de Andrés, un campesino mexicano que busca cruzar a los Estados Unidos pero es deportado a Tijuana tras su primer intento, donde se encuentra con una ciudad compleja, seductora y violenta.

Dentro de este panorama general, no resulta sorprendente que *Sleep Dealer* haya recibido tanta atención crítica, especialmente desde la academia. La película nos cuenta la historia de Memo Cruz (Luis Fernando Peña), un migrante que busca mantener a su familia después de un suceso trágico que acaba con la vida de su padre. La casa natal a la que es imposible regresar se encuentra en el sur de México, en el estado de Oaxaca, en un pueblo llamado Santa Ana del Río. Interesado en la amplitud del mundo global, ese que

[83] Amat Escalante entró al imaginario del narcotráfico posteriormente con su película *Heli* (2013), ya alimentándose de los años más álgidos de la violencia producida por la guerra del sexenio de Calderón y el inicio de la administración de Peña Nieto. Para un análisis más amplio de esta película, ver mi artículo "El aparato de Estado en dos películas mexicanas".

se encuentra fuera de su pueblo y su cotidianidad, Memo construye con materiales caseros un radio con el que intercepta conversaciones de migrantes que han llegado a la frontera y que trabajan de manera virtual en los Estados Unidos. Con un tono futurista, *Sleep Dealer* construye un mundo en el que el migrante accede, desde su cuerpo, a una red económica internacional que le permite conectarse virtualmente a un robot que hará el trabajo manual en los Estados Unidos. Tras interceptar las transmisiones militares de un piloto del ejército estadounidense, sucede una retribución directa por parte de la fuerza militar que, además, se transmite y espectaculariza a través de la televisión abierta. Un dron del ejército de los Estados Unidos, el cual puede cruzar libremente por el espacio aéreo, viaja piloteado por Rudy Ramírez (Jacob Vargas) hasta Santa Ana del Río para destruir la casa donde se ubica el radio de Memo, matando a su padre. Este es el acontecimiento que detona la migración de Memo hacia Tijuana, una especie de reciprocidad negativa que hay que retribuir económicamente.

En *Sleep Dealer,* a través de las herramientas de la ciencia ficción, la representación del territorio fronterizo es sólo una leve exageración de la actualidad. En un mundo en el que las fronteras políticas han dejado de existir, nos encontramos paradójicamente con más delimitaciones, más fronteras. En la película, los migrantes que buscan trabajar en los Estados Unidos deben asentarse, por necesidad, en la frontera para trabajar en los *sleep dealers,* maquiladoras virtuales que contratan migrantes a distancia, conectados a una red de robots que realizan el trabajo físico en territorio estadounidense. No hay posibilidad de cruzar, sólo de vender el cuerpo y su capacidad de trabajo manual desde territorio mexicano. El cruce es virtual, no físico. La frontera - y su tránsito - está cerrada, militarizada. Lo único que transita es el capital.

El número y variedad de lecturas críticas que se han hecho sobre este filme es impresionante. Muchos de los estudios se han centrado en el análisis de los cuerpos con relación al trabajo, sobre todo porque en el universo de ficción del filme se trata de trabajo *cyborg* e indocumentado, es decir, se trata de cuerpos humanos integrados en el poder económico global a través de la tecnología. Destaca en este sentido el análisis de Amy Sara Carroll en el que muestra como el filme funciona como un "slippage between documentary and fictional cinema" (Carroll 493) en el que la frontera se encuentra representada como un "state-sponsored aesthetic project" (498). También cabe mencionar el estudio de David Dalton, que acuña el término *robo sacer* para referirse a los sujetos migrantes de esta película, tomando por supuesto el término de Agamben, *homo sacer.* Según Dalton, los *robo sacer* son "beings who are intimately connected to and influenced by foreign technologies of power" (Dalton 16). Aunque estos sujetos se encuentran precarizados por la economía global, también pueden leerse como sujetos que utilizan las mismas herramientas que los oprimen como formas de resistencia política y económica. El trabajo *cyborg,* nos dice Dalton, está sobredeterminado por estas dinámicas; mientras algunos sujetos son asesinados y esclavizados por estas tecnologías del poder, otros las utilizan en su beneficio para aminorar sus efectos.

También es importante mencionar que en los últimos años se han realizado un buen número de estudios que leen *Sleep Dealer* desde la ecocrítica y las consecuencias de la privatización de los recursos naturales gracias al sistema neoliberal. Como ha notado Barrera, por ejemplo, la película plantea en el centro de su argumento una alianza fundamental entre intereses paramilitares y corporativos al representar cómo la ruina económica de la familia de Memo se debe a que una corporación transnacional controla

el acceso y comercialización del agua de la región a través de una presa controlada por elementos de seguridad paramilitar. El filme es, según Barrera, una distopia crítica que realiza un acercamiento ecológico y decolonizador a la historia colectiva e individual, restituyéndole a la naturaleza su valor como agente histórico (Barrera 48). Asimismo, otros han centrado el análisis en la crisis de la frontera como un "ecotono", es decir, como un territorio liminar entre ecosistemas. La industrialización de la frontera de Tijuana implica el detrimento ecológico de una zona de interacción entre distintos ecosistemas. La representación de este territorio en el filme, aseguran Balachandran y Hageman, se puede leer como una franja en la que distintos ecotonos se encuentran, un espacio de interacción que involucra la tierra y el trabajo, el capital, los sujetos, el comercio y los recursos naturales (Balachandran et al 170).

El presente del futuro

Una de las primeras imágenes de *Sleep Dealer* es un recuerdo o una alucinación que tiene Memo al trabajar turnos interminables en las "infomaquilas", o sea, las maquiladoras que se encuentran junto al muro que funciona como una frontera (ya no política pero siempre simbólica y de clase) en las que los migrantes que tienen "nodos" en sus cuerpos pueden trabajar de manera virtual del otro lado. En esta escena inicial el padre de Memo le muestra la milpa moribunda mediante la cual subsisten en medio del paisaje de pobreza de Oaxaca. Vemos, muy pronto en el filme, que la corporación Del Río ha privatizado el agua. Ahí donde fluía un río ahora se encuentra una presa. Para acceder al agua, hay que pagar en una puerta con un cajero virtual que está resguardada

por un sistema automatizado de defensa, con metralletas instaladas sobre una cerca, y un numeroso grupo de soldados que patrullan el área.

Es en esta escena en la que vemos por primera vez el material visual con el que trabaja Rivera. El contraste es notable. Los efectos visuales de la película distan de ser una superproducción de Hollywood, todo lo contrario. La contraposición de las imágenes generadas por computadora (CGI por sus siglas en inglés), que se ven obsoletas para las capacidades gráficas de una computadora en 2008, con el paisaje rural mexicano es revelador. El trabajo de cámaras, el cual siempre va de una toma panorámica a *close ups* de los personajes, nos muestra la yuxtaposición de elementos visuales. Por un lado, la presa que ha truncado las condiciones de posibilidad del progreso del pueblo, y por otro, la reacción de los personajes ante su propia condición. En una escena clave, al momento de recolectar agua tras pagar una cuota (85 dólares por 30 litros de agua), la cámara se instala, haciendo lenta la velocidad de la toma, debajo del agua. En primer plano, vemos a Memo y a su padre removiendo el agua con las manos. Detrás, el cielo despejado del paraje semidesértico. La cámara nos muestra lo que significa el agua, es la moneda que vale, que le da sentido a la supervivencia del pueblo. Los materiales visuales, entonces, son como aquello que representan: pobres.

Tras unos minutos, vemos a ambos regresar a una milpa de maíz insostenible, secándose casi por completo. En ese momento, Memo lanza una pregunta fulminante: "Papá, una pregunta. ¿Por qué seguimos aquí?". El padre, pensativo unos momentos, responde: "Déjame preguntarte, ¿crees que nuestro futuro pertenezca al pasado?". La pregunta es significativa: define la dinámica ambivalente de la película y de la representación del tránsito del migrante: en un futuro imposible, lo único que queda es el

presente que se ancla a ese futuro, a esa imposibilidad. Lo dice el padre de Memo: “Tuvimos un futuro, estás parado en él”. La presa trunca el futuro del pueblo, desmantela la posibilidad de subsistencia. La única alternativa es emigrar.

Después de la muerte del padre, Memo parte hacia el norte, sabiendo que el único destino es Tijuana. En el autobús, el personaje principal conoce a Luz Martínez (Leonor Varela), una escritora que vende, también de manera virtual, su trabajo a consumidores en los Estados Unidos a través de un sistema llamado “True Node”, una plataforma que incorpora las memorias de quien enuncia y las transcribe en forma de video-textos, los cuales son narrados en tiempo real al momento de acceder a ellos. A partir de ese momento, Luz será la articuladora de la historia de Memo, desde un punto de vista externo. Documentará sus emociones, sus temores, sus aspiraciones, su nostalgia por el origen. Esto se alterna en el filme con una narración en off en la que escuchamos los pensamientos de Memo en ciertos momentos. Conocemos, en realidad, al personaje por las historias que le cuenta a Luz.

Al llegar a la frontera, Memo, de manera ilegal, se instala lo que la película llama “nodos”, una especie de terminales corporales que le permiten conectarse a la economía global. Hablando sobre esa conexión, Christina Sisk argumenta que

> In the futuristic world in *Sleep Dealer,* migrants no longer need to cross the border to work because the maquiladora system has been transformed to include migrant labor without migrant bodies. While the future has become more globalized, national borders become so reinforced that people no longer move between countries. The factories eliminate the need for the physical presence of

> migrants. In this fictional world, Mexico pumps labor through electronic connections that represent the disembodied and deportable labor that is currently used to fuel the U.S. economy (Sisk 55)

Este punto es clave para comprender la dimensión política del filme. A pesar de ser una historia que cabe dentro del género de la ciencia ficción, con una prolepsis exacerbada, el aparente mundo futurístico siempre es una referencia directa al presente. El mecanismo es ya, por sí mismo, una representación de la precariedad del migrante en los Estados Unidos, a pesar de que el cruce físico sea imposible. La lógica del tránsito se encuentra, entonces, completamente cerrada, anulada para los cuerpos físicos de los migrantes. Los migrantes no cruzan la frontera, pero la habitan, los define de manera permanente, se convierten en parte de sus condiciones de posibilidad.

¿Cómo pensar la forma en la que el migrante se configura como sujeto, a pesar de la negación del tránsito? El filme, en este sentido, propone una poética de la negación, una poética de reciprocidad negativa que busca, siempre, pagar una deuda. El dispositivo de la frontera, a pesar de encontrarse cerrado, determina a los sujetos que transitan de manera virtual. Lo que transita es su capital político y económico, de sur a norte. Además, lo que *Sleep Dealer* representa es la construcción de sujetos neoliberales, que han naturalizado culturalmente la única forma de supervivencia en un futuro que es siempre presente: a través del trabajo, de la movilidad económica, de la migración. En el filme, Tijuana es el destino, el único destino posible, ya que se llega sólo a las grandes urbes de manera indirecta. La frontera se configura como el espacio en donde dicha supervivencia se posibilita, también de manera remota. En Tijuana, a través del trabajo

virtual en las “infomaquilas”, las familias al sur sobreviven en condiciones de precariedad.

En su libro *Dispossession: The Performative in the Political,* Judith Butler y Athena Athanasiou definen el sujeto neoliberal como el producto de la correlación, aparentemente contradictoria, de la performatividad política del sistema neoliberal con sus consecuencias en cuanto a desigualdad social. Dicho sistema se encuentra impulsado, incesantemente, por una necesidad imperante de extracción de capital, cuyos procesos subyugan, brutalizan, y ejercen la fuerza tanatológica del poder y del Estado (Butler y Athanasiou 31). A la vez, el sujeto neoliberal naturaliza los valores y una serie de fantasías que lo llevan a pensar erróneamente que es dueño de su propio destino. El sujeto neoliberal busca una vida definida por “property ownership, commodity fetishism, consumer excitement, securitarian regimes, national belonging, bourgeois self-fashioning, and biopolitical normalcy” (Butler y Athanasiou 31). Sin embargo, al mismo tiempo, ese sujeto que busca ser dueño de sí mismo, ser dueño de su casa e imponer sus propios estándares de normalización sobre otros, es sujetado y produce sujetos en una dinámica desigual. La dinámica político-afectiva del neoliberalismo se invierte, según Athanasiou, en la producción y control de formas de vida, desarticulando y desposeyendo económicamente a ciertos sujetos y a ciertas formas de vivir que se salen de la norma, “foreclosing them, rendering them disposable and perishable” (Butler y Athanasiou 31). Es precisamente esta dinámica la que sucede en *Sleep Dealer.* Memo, siendo un producto de la razón neoliberal, en la que el uso de la fuerza pública va de la mano con la explotación del trabajo, aunque sea de manera virtual en el universo de ficción del filme, vende su integridad física y emocional a través de su conexión con el tránsito del capital a

través de la frontera. En este sentido, el dispositivo fronterizo opera a través de las reglas de la hospitalidad. Si la puerta está cerrada permanentemente para el sujeto migrante, este *se vuelve* frontera como dice Balibar, y reside en la lógica del territorio limítrofe, un territorio precario, pobre, sacrificable. Es, como segura Dalton, un *robo sacer,* un sujeto desechable por la economía global y sus tecnologías, que puede matarse sin ser sacrificado, sin que su muerte signifique nada para proyectos comunales, como la nación. Este sujeto, por ende, por ser el sitio en donde el poder soberano del Estado y de sus aparatos represivos, es aquel que importa sólo en la medida en que pueda ejercer su fuerza de trabajo y morir sin mayores complicaciones a causa de ello.

Al final del filme, sucede un tránsito inverso: Rudy, el soldado y piloto del dron que mata al padre de Memo, cruza la frontera hacia México, rastreando a Memo para ofrecerle una manera de retribuir su culpa. Finalmente, tras haberse dado cuenta de que Luz lo está utilizando para vender historias, fetichizando la experiencia del migrante ante los consumidores estadounidenses, Memo decide que debe buscarla de nuevo para ayudar a Rudy a destruir la presa de Santa Ana del Río. La retribución es simbólica. El filme termina, entre otras escenas, con Memo viendo a través de una pantalla, el agua de la presa corriendo por donde antes estuvo el río que alimentaba la milpa de su padre. Aunque sabe que es una retribución efímera, o momentánea, el filme refuerza la forma en la que ese pequeño gesto es a lo máximo a lo que pueden aspirar los personajes.

A la vez, *Sleep Dealer* representa la polisemia de la frontera. Rudy puede cruzar hacia el sur, pero renuncia a su vida en los Estados Unidos, claramente dejando atrás un nivel de vida mayor, con mejores condiciones, pero que reproduce de manera constante las dinámicas de desigualdad de las que él mismo era partícipe. Rudy, justo después, sube

a un autobús para ir hacia el sur, para adoptar, de forma simbólica, la vida de Memo. Por otro lado, Memo aclara al finalizar el filme, de una forma poco satisfactoria, que para él también es imposible regresar. Memo también renuncia al regreso, se ha convertido en un sujeto que reside en ese espacio polisémico, al círculo vicioso del tránsito imposible. Es, en términos de Balibar, una frontera en sí mismo.

Para concluir, voy a comentar dos operaciones fundamentales en el filme. La primera es el tiempo. *Sleep Dealer* opera como una prolepsis infinita, un avance temporal que se lleva al extremo para desdibujar una utopía. El escenario utópico, ya lo dijo Federic Jameson en su *Archaeologies of the Future,* que funciona de la misma manera que la distopía, contiene en sí mismo una ambigüedad ontológica: la utopía (o distopía), cuyo interés es el futuro, es decir, el no-ser, existe solamente en el presente, donde puede ejercer su deseo por *ser* a través de lo fantástico, del imaginario (Jameson XV). Viendo hacia adelante, lo que el filme en realidad nos muestra es el presente. Y eso es tal vez lo que estremece al espectador: ya estamos ante un mundo de fronteras cerradas, de sujetos subyugados, de límites militarizados.

A la vez, gracias al juego con la lógica de la hospitalidad, la representación de la dinámica fronteriza produce una serie de sujetos que residen en ese territorio liminal. Así, la frontera opera como el dispositivo que, aunque sea para desubjetivar, controla, administra, y manipula los cuerpos, los discursos y las actitudes o gestos de los seres vivos. En el filme, la hospitalidad es imposible. Se representa solamente con la cerrazón de la puerta: la frontera define por su cruce simbólico. Lo que transita es el capital, el trabajo, y la fuerza del Estado. En este sentido, el territorio limítrofe entre países se borra. Los países existen sólo por su nombre; lo que impera es el mercado en su eterna pugna

por la ganancia y por delimitar las diferencias, sobre todo en términos de clase, entre sujetos.

Capítulo 5

Tierra de larguísimas sombras: poéticas del desastre ecológico

is it in and of itself
important to be
a product of one's generation

so it was said
so it was spoken
-Brenda Iijima

El fin de lo natural

A partir del ampliamente citado artículo de Paul Crutzen "Geology of Mankind", publicado en el journal *Nature* en 2002, el Antropoceno se ha convertido en el significante maestro para definir el impacto que ha tenido la actividad humana sobre el planeta en los últimos dos siglos. Esta palabra condensa, sí los procesos históricos de industrialización que nos han puesto en el sitio en el que nos encontramos con respecto al medio ambiente — comenzando, según Crutzen, en 1784, año en que James Watt patentó el motor de vapor y que inicia de manera simbólica la revolución industrial y la subsecuente saturación de carbono en la atmósfera (Crutzen 23) —, pero también le da nombre a una nueva era geológica. En el Antropoceno, son los seres humanos quienes definen el presente y el futuro del planeta, y cuya actividad ha cambiado de forma permanente la relativa estabilidad climática y ecológica del Holoceno, la era anterior que duró cerca de 11,500 años (Bonneuil y Fressoz 3).

Sin embargo, la idea de que los seres humanos hemos transformado de forma radical el planeta no es nueva. Ya desde finales de la década de los ochenta, en especial con el surgimiento de las tensiones geopolíticas de la Guerra Fría y de la amenaza que representa el uso de armas nucleares, autores como Bill McKibben, en especial en su libro *The End of Nature,* han pensado de manera puntual la forma en la que el cambio climático no sólo ha afectado la visión de la naturaleza como un gran Otro, sino que ha cambiado fundamentalmente su significado.

Si la tesis de la dominación sobre la naturaleza está basada en la premisa de que los seres humanos somos dueños de los animales y de los recursos naturales en general,

entonces la naturaleza, nos dice Ronda, "remains a powerful external forcé that stands as the essential antagonist of industrial modernization" (Ronda n.p.). En cambio, el argumento de McKibben es que el capitalismo tardío ha desarticulado la idea de que la naturaleza es una fuerza externa antagonista, independiente. En la actualidad, debido al alto impacto que la actividad humana ha tenido sobre el planeta, hablar de espacios silvestres o de una naturaleza impoluta es imposible, y por ende, también hablar sobre la separación entre humanidad y naturaleza. En sus palabras: "We changed the atmosphere, and thus we are changing the weather. By changing the weather, we make every spot on earth man-made and artificial. We have deprived nature of its independence, and that is fatal to its meaning. Nature's independence *is* its meaning; without it there is nothing but us" (McKibben 58, énfasis en el original).

Este argumento, que se mantiene vigente hasta nuestros días a pesar de que fue publicado hace ya más de 25 años, cobra importancia en el momento en el que lo relacionamos con el proceso histórico del Antropoceno. El éxito de la era industrial, es decir, la era del capitalismo, depende de que el proceso de transformación, al que McKibben se refiere, se cumpla. En palabras de Ronda: "the triumph of globalized capitalism rests at least in part, on the disappearance of nature into resource, commodity, managed risk" (Ronda n.p.). Es por ello por lo que la idea del fin de lo natural, que se encuentra en sintonía con el Antropoceno como fin de la separación entre humanidad y naturaleza, resulta útil como el medio para describir el impacto acumulativo del capitalismo en nuestro presente.

¿Qué hacer ante este paradigma? ¿Cómo responder, en términos políticos, ante las condiciones del Antropoceno? ¿Qué papel juega el discurso de la ecología política en el

contexto de la desaparición de los ecosistemas? Para responder a estas preguntas, la obra de Bruno Latour, en especial su *Politics of Nature,* resulta sumamente útil. Tras hacer una crítica exhaustiva hacia la forma en la que los movimientos ambientalistas, así como organizaciones no gubernamentales como Greenpeace y otras, se han posicionado en la arena política buscando la protección y conservación del medio ambiente a través del activismo y la presión de la opinión pública, Latour ofrece una alternativa para reinterpretar la ecología política desde otro punto de vista.

Sin ahondar en la larga discusión que autores como Graham Harman o Timothy Morton[84] han producido alrededor de la ontología orientada a objetos, y que la crítica ha asociado con el análisis de la pertenencia de los objetos en la relación humano-naturaleza, Latour contrapone la política de lo natural con el problema del sujeto-objeto. Si bien la teoría de la ontología orientada a objetos rechaza de manera fundamental el privilegio de lo humano sobre la existencia de objetos no humanos, Latour argumenta que el término resulta desafortunado cuando nos referimos al ámbito de lo natural. En cuanto a la ecología política, propone que la atención no pasa del polo de lo humano al polo de la naturaleza, sino que el cambio sucede al momento de pasar de la certeza a la incertidumbre con respecto a la separación entre objetos y personas humanas, entre cosas y gente (Latour 25). Dicha incertidumbre resulta incómoda porque es enteramente política: amenaza con desestabilizar el orden de cosas al pensar que los objetos no presentan un riesgo, que no tienen agencia. Sin embargo, para poder cambiar las condiciones de posibilidad de los objetos de la naturaleza en un mundo en el que son

[84] Ver Harman, *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures* y Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics.*

considerados como recurso o mercancía, Latour propone que es necesario dejar de llamarlos objetos. En sus palabras:

> objects and subjects can never associate with one another; humans and nonhumans can. As soon as we stop taking nonhumans as objects, as soon as we allow them to enter the collective in the form of new entities with uncertain boundaries, entities that hesitate, quake, and include perplexity, it is not hard to see that we can grant them the designation of actors. And if we take the term "association" literally, there is no reason, either, not to grant them the designation of *social actors* (Latour 76, énfasis en el original)

La postura de Latour es ambiciosa, ya que implica anular el binomio sujeto-objeto y, con ello, incorporar sujetos no humanos al esquema social. Para ello, es necesario que la relación entre sujetos humanos y no humanos se convierta en una forma de resistencia ante el concepto de progreso capitalista. Como aseveran Bonneuil y Fressoz, Latour busca 'ecologizar' en lugar de modernizar, "bring nature into politics by a set of institutions (a 'parliament of things') so as to assess the place […] in our common world of a multitude of beings" (Bonneuil y Fressoz 42). En otras palabras, hacer que esta multitud de seres dejen de ser objetos, y por ende, que dejen de servir como simples medios para el beneficio de otros.

Es a partir de esta propuesta teórica para la ampliación de la esfera política que el campo de las ecopoéticas cobra relevancia. La destrucción ecológica no puede reducirse a las delimitaciones nacionales; sus efectos son globales y, por supuesto, responden a las

estructuras geopolíticas en cuanto a desigualdad económica. También ante el desastre ecológico en la era del Antropoceno, las ecopoéticas, en palabras de Jonathan Skinner, construyen una "práctica de la emergencia", o de otro modo, una práctica de lo urgente (Hume 756). Con un tono elegiaco o nostálgico[85] en muchos de los casos, las obras ecopoéticas contemporáneas buscan, sí mantener una mirada ecocéntrica sobre la naturaleza interdependiente del mundo, así como una actitud humilde en la relación entre lo humano y lo no humano, pero también — y tal vez, sobre todo —, generar un discurso que, como dice Forrest Gander, reinterprete la idea de objetividad como intersubjetividad: hacer que surjan sujetos no humanos en una compleja red de sistemas relacionales. Lo que propongo en este capítulo es, precisamente, que la escritura de *Marfa, Texas* (2015) de Coral Bracho dialoga íntimamente con estas prácticas poéticas, mayormente escritas en inglés, que cuestionan desde la emergencia la pertenencia a una delimitación nacional. Como un ejemplo excepcional de estas prácticas en lengua inglesa, analizo la obra de una de las principales exponentes de esta reciente tradición poética en los Estados Unidos, Juliana Spahr, específicamente su libro *Well Then There Now* (2011).

Coral Bracho y el desierto de Texas

Coral Bracho pasó el otoño de 2012 en Marfa, un pequeño pueblo en el oeste de Texas que, con sus poco menos de 2,000 habitantes, vive principalmente de la industria del turismo. A pesar de haber sido fundado como un pueblo ferrocarrilero se ha convertido, desde la década de los 70, en un referente obligado para el arte

---

[85] Como dos ejemplos muy afortunados de este tipo de escrituras, ver *Practical Water* (2009) de Brenda Hillman y más recientemente *To See the Earth Before the End of the World* (2010) de Ed Roberson.

contemporáneo, especialmente después de que el artista minimalista Donald Judd mudara su residencia e hiciera de Marfa, por sus paisajes desérticos y la cercanía tanto del Parque Nacional Big Bend como de las montañas Chinati, el destino de su obra hasta el día de su muerte en 1994.[86]

Desde entonces, diversas fundaciones y proyectos artísticos se han dedicado a promover y financiar la producción y conservación de obras de arte contemporáneo. Entre ellas se encuentra la fundación Lannan que, desde el año 2000, mantiene un programa de residencias artísticas para escritores y escritoras. Es dueña de una casa en donde se hospedan de manera ininterrumpida y con financiamiento poetas, escritores, ensayistas, traductores, curadores y activistas de todo el planeta por alrededor de seis semanas.[87] Bracho fue una de las invitadas a este programa tras una deliberación interna de la fundación con base en su producción poética y la importancia de su obra, ya que no existe una convocatoria abierta para solicitar la residencia. El producto de su estancia es *Marfa, Texas,* publicado en 2015 por ERA, su casa editorial desde 1998.

Si bien podríamos decir que la obra poética de Bracho forma parte fundamental de la estética neobarroca latinoamericana ― considerando que fue, junto con Tamara Kamenszain y Marosa di Giorgio, una de las tres mujeres incluidas en la polémica y ampliamente citada antología neobarroca *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, editada por José Kozer, Jacobo Sefamí y Roberto Echavarren en 1996

---

[86] Ver Stockebrand, *Chinati: the vision of Donald Judd,* para un comentario y análisis más amplio de la llegada de Judd a Marfa, así como el impacto que tuvo la adquisición y remodelación de varios inmuebles de gran escala para exhibir su obra. Detalla, además, las formas en las que Judd integró el paisaje desértico y la historia de Marfa en su propuesta estética.

[87] "Lannan Residency Program", *Lannan Foundation.* Consultado 2 de noviembre de 2016. http://www.lannan.org/programs/residency/.

—, en especial sus primeros dos libros, *Peces de piel fugaz* (1977) y *El ser que va a morir* (1981, Premio Nacional de Poesía Aguascalientes), lo que leemos en *Marfa* es la culminación de un proceso paulatino de alejamiento del neobarroco.[88] Aunque en *Tierra de entraña caliente* (1992), e incluso después en *Ese espacio, ese jardín* (2003), están presentes algunos rasgos del neobarroco todavía, es notable el cambio en sus libros *La voluntad del ámbar* (1998) y, más recientemente en *Cuarto de hotel* (2008) y *Si ríe el emperador* (2010).

Uno de los mejores ejemplos para mostrar este proceso es el poema "Agua de bordes lúbricos", publicado en *El ser que va a morir,* en el que Bracho demuestra su dominio excepcional sobre la textura fónica de las palabras para crear ritmo, así como la violentación de la sintaxis, ambas características de la estética neobarroca. Cito un fragmento:

> Agua de medusas,
> agua láctea, sinuosa,
> agua de bordes lúbricos; espesura vidriante
>   –Delicuescencia
> entre contornos deleitosos. Agua – agua suntuosa

[88] Aunque el término *neobarroco* se ha convertido ya en una etiqueta ampliamente utilizada para referirse a ciertos rasgos que la poesía latinoamericana comparte con el barroco español — como el trato riguroso de la sintaxis o su violentación, la eufonía o los diferentes ritos prosódicos, por nombrar algunos —, nunca resulta un término transparente. En realidad, la estética neobarroca incluye, por lo menos desde la década de los ochenta, una amplia gama de producciones y de voces poéticas que son difíciles de categorizar de una sola manera. En palabras de Eduardo Espina: "El neobarroco es hoy un ente, un camaleón etimológico, al que no es fácil entrar ni salir con una definición precisa, por más que la mayoría sepa de qué hablamos cuando hablamos de neobarroco. … A diferencia de la tan repetida premisa de Marshall McLuhan, 'el medio es el mensaje', aquí 'el lenguaje es el mensaje'. La fe en este, en el lenguaje, hizo del neobarroco una teología carente de sustitutos" (Espina 141).

de involución, de languidez

en densidades plácidas. Agua,
agua sedosa y plúmbea en opacidad, en peso – Mercurial;
    agua en vilo, agua lenta. El alga
acuática de los brillos – En las ubres del gozo. El alga, el
    hálito de su cima; (*Huellas de luz* 75)

El trabajo con la suntuosidad léxica y la complejidad sintáctica se convierte, de maneras inesperadas, en el camino que lleva al lector hacia el mismo punto en el que inicia el poema. Los cortes de verso con la palabra "agua" seguida por una coma, se contraponen estratégicamente para hacernos pausar en la lectura. Lo que sigue del corte es la aliteración de la misma palabra, pero más aún, de la misma vocal abierta, la "a" que, contrapuesta por las sibilantes, las "s" en "medusas", "sinuosa", "bordes lúbricos", o "contornos deleitosos", emula la imagen que impulsa al poema: el agua corriendo.

El contraste con la textura que tienen los poemas de *La voluntad del ámbar* es importante. Si en libros anteriores Bracho construye minuciosamente la gradación y la acumulación de fonemas para producir un efecto, en *La voluntad* los textos, además de ser mucho más breves en su mayoría, apuestan por un lenguaje menos suntuoso. Bracho sacrifica el adjetivo para darle lugar al sustantivo de brillar por sí solo. Un ejemplo es el texto "Mariposa" que, por su brevedad y tematización, se acerca mucho más a la poética de *Marfa*:

Como una moneda girando
bajo el hilo de sol
cruza la mariposa encendida
ante la flor de albahaca (*La voluntad del ámbar* 20)

En este breve poema aparece ya la atenta mirada que Bracho posa sobre detalles que parecieran insignificantes pero que, en realidad, son la materia central del texto. Al contrario de la gradación, la operación retórica en "Mariposa" es más sencilla. Es el símil y no la acumulación paulatina de elementos lo que domina al texto. Bracho posa la mirada en un brevísimo momento y lo convierte en un texto que brilla por su precisión en el tiempo, como una instantánea. Fija el efecto visual de ver el aleteo de la mariposa bajo un rayo de sol frente a una flor de albahaca. Esta operación se vuelve recurrente en los poemas posteriores de Bracho, ya que aparece constantemente en *Cuarto de Hotel,* y después en *Si ríe el emperador.* La atención a los detalles del espacio, por ejemplo en el texto "Era sólo un sonido", perteneciente a *Cuarto*: "Era sólo / un sonido que el techo maternalmente / apagaba / si me verían extenderlo. Si lo veía reconcentrarse / y gesticular en mí" (*Cuarto de hotel* 5), o en "La entrada al día" de *Si ríe*: "Está en el lugar / que se abre / en el filo de luz que sostiene la puerta, / que sostiene el sentido. Entre el cielo y el mar / que entra de golpe." (*Si ríe el emperador* 45), es una estrategia que prevalece en los poemas. Acortando la distancia entre la mirada y el acontecimiento que muestran los poemas, así como alejándose, aunque no completamente, del gusto por los cultismos, Bracho culmina su retirada del neobarroco con *Marfa,* libro en el que estas estrategias ya

no sólo forman parte de algunos de los textos, sino que se convierten en la operación que define toda la obra.

Podríamos leer *Marfa, Texas* como una exploración contemplativa de un lugar específico, como un mero paseo de la mirada sobre un paisaje o como una práctica atenta al más mínimo detalle. Dividido en seis secciones sin título — que se pueden interpretar como las seis semanas que Bracho pasó en Marfa, escribiendo —, el lector va descubriendo el lugar que le da nombre al libro. Poco a poco, junto con los textos, vamos entrando a Marfa, deteniéndonos en la textura de las cosas, en los márgenes de los espacios, en la maleza o en los animales, en los marcos de las puertas o en los árboles que se miran a través de una ventana.

Desde "Como diamantes", poema que abre el libro, Bracho pone en primer plano el contraste entre el paisaje desértico de la zona y el pueblo. Sin embargo, en lugar de mostrarnos una panorámica general de la llanura, de los pastizales que se quiebran en el horizonte con las montañas Chinati o Davis, o tal vez la icónica Highland Avenue que desemboca en el palacio de justicia del condado de Presidio en el centro del pueblo, el poema se enfoca en dos pequeños detalles. Lo cito completo:

> Las gotas de luz pesaron
> como diamantes
> sobre las altas crines
> de una mata de pasto;
> un ancho pavo real se expandió entonces
> frente a la inmensa calle vacía. (*Marfa* 9)

En este texto, Bracho pone sobre la mesa la materia con la que construye el resto de los textos. En lugar de estar como telón de fondo, los animales, los árboles, la luz del amanecer o los matorrales de la llanura desértica son los protagonistas de los textos de *Marfa.* Los poemas se van acumulando como una especie de galería de instantes que tejen relaciones complejas entre sí y que, sólo en la medida en que el lector los lea de manera conjunta, puede alejarse y ver el panorama general de Marfa, insertado en el paisaje que lo rodea.

Resulta tentador clasificar esta obra como "poesía de la naturaleza", es decir, poesía que, según J. Scott Bryson, se enfoca en meramente describir lo sublime de lo natural como elementos ajenos a lo humano (Bryson 5). Si hiciéramos una familia de palabras o un campo semántico, el léxico que tiene más peso en esta obra es el de lo que asociamos con la naturaleza. Incluso, los textos están construidos alrededor de tres distintos árboles que funcionan como imantaciones o motivos recurrentes mientras avanzamos en la lectura. El junípero o enebro, el pino, y el ciprés son los tres anclajes que, si bien son marcas textuales que nos regresan a la experiencia de que, en efecto, estamos ante una mirada puesta sobre lo natural, también son anclajes en el espacio: nos muestran dónde estamos en el espacio del texto. Pero, ¿estamos en realidad ante un libro sobre lo natural? ¿Estamos leyendo un libro de "poesía de la naturaleza"? ¿Es posible hablar de manera inocente sobre "naturaleza" en el mundo contemporáneo, en el contexto de su desaparición?

Mi propósito es leer *Marfa, Texas* como un libro que aprovecha el lenguaje con el que hemos nombrado los objetos de la naturaleza como herramienta política, sobre todo

ante la amenaza que representa el cambio climático sobre la biósfera. Propongo, utilizando las herramientas de análisis de la ecocrítica reciente, especialmente la teoría de ecología política de Bruno Latour — en la que busca ampliar la esfera política al integrar a los objetos como sujetos no humanos —, que esta obra puede pensarse en diálogo con las ecopoéticas contemporáneas en los Estados Unidos. Estas ecopoéticas piensan, de manera muy intencional, la escritura poética como un discurso político y afectivo de resistencia y duelo ante el desastre ecológico. En palabras de Margaret Ronda, las ecopoéticas han desarrollado, "in the face of increasingly dire scientific warnings about encroaching planetary 'tipping points' and persistent political failures to combat environmental crisis", una poética que enfatiza "the ecological interrelationality and complicity in environmental destruction", explorando emociones colectivas de "vulnerability, hopelessness and dread" (Ronda n.p.). Busco, entonces, responder de manera puntual la misma pregunta que se hace Forrest Gander — que también es el traductor de Bracho al inglés —, "how does poetry register de complex interdependency that draws us into dialogue with the world?" ("The Future of the Past" 216).

Para ello, analizaré dos operaciones de los textos de *Marfa* que, bajo la luz de la ecocrítica, adquieren valencia política: la construcción de sistemas relacionales complejos y la presencia de un yo lírico discreto. A través de estas operaciones, los poemas de Bracho permiten que, más allá de estar como parte del paisaje o de servir sólo como materia retórica, surjan sujetos no humanos. Y esa es, posiblemente, su mayor contribución a la ampliación de la esfera política.

Algo es alguien

Marfa, Texas es un ejemplo excepcional para demostrar que la aparente sencillez de la presencia de lo natural como parte del mundo nunca resulta, y menos ahora, inocente. Aunque pareciéramos estar ante un libro contemplativo, Bracho le demuestra a su lector que no es indiferente a la valencia política de su escritura de dos maneras distintas que analizaré detenidamente: a través de un trabajo con la ambigüedad, y de manera explícita cuando la política es tematizada por los textos.

En primera instancia, Bracho aprovecha la ambigüedad como herramienta para acortar, y en muchos casos eliminar, la distancia entre lo humano y lo no humano. Esto sucede a través de la personificación, que en algunos casos es más bien una animalización, como en el poema "En una playa tranquila", en el que el símil es la operación retórica central: "Como tiburones a través de una playa tranquila / pasan los camiones de carga"(26); o en el poema "Ya no se detiene el tren en estos pueblos", en el que el tren cobra características animales al ser un "desbocado animal" que "huye sin tregua con su temor cansado, / con su cierta ansiedad, / como el fantasma furtivo / de aquel ganado que llevaban por anchas calles / hasta aquellos vagones; que brama …" (49).

En estos ejemplos, lo natural pareciera estar siempre intervenido o en contacto con lo enteramente humano. El contraste con lo artificial se hace evidente: el camión parece un tiburón que ronda la calle frente al jardín, el tren es un animal desbocado, el enebro es una flor de cantera, etc. Sin embargo, ¿no es precisamente este ejercicio retórico, ya sea a través del símil o la metáfora, lo que define la inexistencia de una naturaleza independiente? En una ponencia reciente, José Ramón Ruisánchez argumenta

que es el sistema de relaciones complejas entre elementos en *Marfa* lo que revela que la naturaleza, como tal, es un concepto, y por ello, producto humano. Siguiendo a Kant, Ruisánchez escribe que, en realidad, "el fin de la naturaleza es crear un margen a partir del cual uno de sus elementos, por el acto de pensarla la constituya" ("La nitidez" 6). El sujeto enunciador del poema, a través de un delicado trabajo de la mirada, no busca postular a la naturaleza en su totalidad, sino mantenerse en el margen, poniendo atención a los pequeños detalles.[89] La operación de la ambigüedad es, de esta manera, el colapso de la separación entre sujetos humanos y no humanos.

Esta estrategia se vuelve más compleja cuando existe una confusión entre lo humano y lo no humano, lo natural y lo artificial. Cito, como ejemplo, el breve poema "Como un hendido corazón":

> Como un hendido corazón
> se desangra la tuna sobre la penca que la sostiene.
> Alguien la ha abierto con cuidado,
> para no espinarse,
> y se ha comido hasta la mitad (*Marfa* 42)

Hay un agente. Alguien, cuidadosamente, muerde la tuna y la come. Recuerda incluso a los recolectores de tunas o de pitahayas en temporada, que raspan las espinas

---

[89] Ruisánchez ahonda en que la condición del sujeto enunciador como sujeto en posición femenina en *Marfa,* siguiendo a Lacan y su lógica del pas-tout, es decir, el no-todo, "nunca logra construir su universalidad, sino sólo lateralidades en conversación". Esto es: el sujeto que enuncia sobre la naturaleza no puede, por su posición, desapegarse de la misma naturaleza que lo incluye, y por ello, bordea todo el tiempo el concepto (naturaleza) en lugar de postularlo como universalidad.

antes de poder tomar el fruto del nopal o el saguaro con la mano. Pero, poco después, tras un par de poemas en donde aparecen los trabajadores mexicanos del territorio de la frontera, en especial los que trabajan en los plantíos de jitomate, Bracho revela el nombre de ese alguien del poema anterior en "Pájaro y tuna":

El pájaro que entreabre
y ahueca
el púrpura de la tuna, tiene un pico
alargado y curvo,
y un ojo penetrante que brilla
como obsidiana (42)

La transición entre el pronombre indefinido "alguien" para pasar al pájaro que come la tuna, revela la identidad algo que no se conocía. Lo importante es que el pronombre "alguien" aplica sólo, en términos gramaticales, a una persona: un pájaro no es alguien. Aunque pareciera un juego retórico del descubrimiento, en realidad, se trata de un momento que revela una intención de traer al pájaro al mismo plano que ese alguien, de ponerlo en primer plano, de dejarlo surgir. Esta es la actitud que muestra Bracho al momento de animalizar lo artificial, los objetos de la producción industrial, o de aprovechar la ambigüedad para confundir lo humano con lo no humano, el alguien con el ave.

Leer *Marfa* en estos términos abre una amplia gama de posibilidades, ya que sucede en toda la obra. La especificidad del nombre de los árboles, de los arbustos

incluso, es ya un acto de inclusión política. Así como son árboles específicos el ciprés, el enebro, y el pino, son también plantas que se utilizan como ornamentos. La mención del Ciprés de Monterrey, o del enebro fuera de la ventana en el segundo poema del libro, o del arbusto llamado Plumas de Japón en el poema que lleva el mismo nombre, apela a ese mundo de conceptos humanos. Es naturaleza, y no lo es. Visto desde la perspectiva del Antropoceno, todo es ya humano. Si bien las Plumas de Japón son un arbusto que se encuentra en estado salvaje, sobre todo alrededor de cuerpos de agua, Bracho lo encuentra alrededor de un estanque artificial como ornamento.

Bracho es consciente en *Marfa* de las ramificaciones políticas de escribir un libro de esta manera. Es una obra que funciona como lo que en ecología se llama "ecotono". El ecotono puede definirse, según los ecólogos Hufkens, Scheunders, y Ceulemans, como "an environmentally stochastic interaction zone between ecological systems with carachteristics defined in space and time, by the strength of the interaction and their driving processes" (Hufkens et al 979). Si bien se trata de un término técnico para describir el punto de encuentro entre dos ecosistemas, ¿no puede también describir, de manera más amplia, el encuentro entre lo humano y lo no humano? ¿No es un ecotono el espacio marginal entre Marfa, Texas y el espacio que lo rodea? El instante en el que se da ese encuentro, como parte central de los poemas, es un territorio de ecotono: es el encuentro entre mirada y sujeto no humano. Y, como la propia autora lo asevera en "Facilidades para desviar e invertir", dicho encuentro tiene consecuencias. Lo cito completo:

Jamás imaginaron aquellos intuitivos filósofos

de la economía decimonónica
que la riqueza exorbitante
de algunos, a fuerza
del trabajo y la penuria de otros,
llevaría tan de prisa a la esclavitud,
a desmontar las leyes,
a derretir el hielo de los polos,
a acabar con los bosques,
y con aquel compartido y fructífero tiempo libre
que la eficiencia de todos les auguraba entonces.
No previeron tampoco, ni calcularon
la insaciable, extensiva
voracidad del hombre,
ni su accesible habilidad para desviar e invertir
el sentido de trayectos y fines;
ni la asombrosa facilidad con que unos a otros,
unos y otros, se lo permiten.
Nunca, ni en sus más adversos presagios,
pudieron imaginarnos aquí,
en este delgadísimo filo,
precario y delgadísimo filo
del abismo (53)

La actividad humana tiene implicaciones políticas claras, implicaciones que van más allá del deterioro de las condiciones sociales o económicas de la civilización. El medio ambiente, como parte del *demos* según Latour, es también afectado por las condiciones humanas que sostienen las sociedades occidentales contemporáneas. Bracho, en el poema anterior, de manera muy precisa, historiza, es decir, enuncia desde el presente aquello que nos ha traído hasta aquí. Pero no sólo involucra al sujeto humano, sino que el uso de la palabra "otros", leída desde la propuesta de Latour, cobra un sentido distinto. ¿No son esos "otros" también el pájaro, el enebro, el pino, la zorra, la mata de pasto? Bracho, muy cuidadosamente, pone al mismo nivel a la esclavitud y el "acabar con los bosques": el "trabajo y la penuria de otros" es al mismo tiempo el del esclavo y la ganancia que resulta de la explotación de los recursos naturales hasta agotarlos, de la extinción de especies, de la degradación generalizada del medio ambiente. En este poema, Bracho condensa su actitud ecopoética: en medio de poemas enfocados en los procesos mínimos de las plantas, de los animales, e incluso de los niños que corren hasta un camión de helado, la autora le revela a su lector las consecuencias generales de las complejas relaciones que se sostienen en el territorio de ecotono entre la civilización y sus propias consecuencias.

Un yo discreto

No es gratuito que el yo lírico aparezca sólo en dos ocasiones en toda la obra, ni tampoco el lugar en el que aparece. Ambos poemas, como gran parte del resto de los textos, son variaciones de un mismo instante que se mira desde distintos puntos de vista,

en tiempos diferentes, a diferente luz cada vez. Estas variaciones están ubicadas, como puntos de anclaje, en los tres árboles que aparecen de manera recurrente en los poemas: el enebro, el pino y el ciprés.

En específico, el yo aparece en una serie de poemas con distintos títulos, pero que entre paréntesis tienen el subtítulo "(Ciprés de Monterrey)", numerados del I al IV. Los cuatro poemas cuentan una brevísima historia que se va desdoblando en detalles: un pequeño pájaro amarillo llegó de pronto ante la mirada de la voz poética y se posó entre las ramas del árbol. De hecho, en el primer poema, el pájaro no entra en el árbol, sino que lo ronda en una voltereta, preparándose para guarecerse. Interesa que el lector se encuentra viendo la acción desde el mismo punto desde que la voz poética lo mira, y que después cobrará gran importancia en el segundo poema. Desde "Cada punta de cada rama es un bosque *(Ciprés de Monterrey I)*", Bracho describe el artificio que da pie al poema siguiente:

> Cada punta
> de cada rama es un bosque,
> y enfrente de todos ellos,
> cruzan, sin detenerse, las mariposas (34)

Frente a frente, el poema posterior "Por instante fugaces cambia de forma *(Ciprés de Monterrey II)*", lleva esta imagen hasta sus últimas consecuencias, ya que el pájaro, ahora que ha entrado al árbol y se ha resguardado de la intemperie, se (con)funde con el follaje:

Un pájaro ficticio, un señuelo,
formado con las arbóreas y minúsculas hojas del redondo ciprés,
y sostenido por dos ramas delgadas
en el centro de su espeso follaje; (35)

Podríamos leer estos dos poemas, o por lo menos el anterior en su brevedad y el inicio del segundo poema de la serie, como algo sencillo y evidente. No hay mayor complejidad: dentro del árbol, el pájaro amarillo se posa y se camufla con las hojas del ciprés y con los estróbilos marrones o amarillentos que cuelgan entre las ramas. Sin embargo, tras una lectura más detenida, el poema opera, en su aparente sencillez, de forma mucho más compleja. El árbol, el centro del árbol, ya no se confunde sólo con la figura del pájaro, sino con el espacio desde el que se enuncia:

un espacio apacible, cuyo contorno es el de una casa,
cuya ilusoria pared coincide
con ésta, casi ilusoria casa
también, que es el umbral
en que yo estoy (35)

La aparición del yo funciona como un punto de desdoblamiento que permite entender la separación de los espacios que describe el poema — el espacio desde el que se mira y el centro del árbol en que se guarece el pájaro — y, al mismo tiempo, la continuidad entre esos espacios. En este poema, el yo es el que ocupa un umbral, pero el

umbral sólo existe como producto de las complejas relaciones que el pájaro produce. El poema hace equivalentes los espacios, los confunde para que el yo ocupe el mismo umbral. Y esta equivalencia se condensa en la palabra casa.

En términos ecocríticos, la palabra casa es fundamental. Tanto en el término ecología, como en otros conceptos como economía, por mencionar un par, la raíz "eco" viene del mismo sitio: la palabra *oikos,* que en griego significa, precisamente, casa u hogar. El lenguaje que utilizamos para referirnos al sentido del mundo, al orden de cosas, el *nomos* en el caso de la economía — la ley de la casa —, o el *logos* en ecología — la razón o sentido de la casa —, se encuentra regido por la palabra *oikos:* la casa. ¿No se podría entonces leer esta ambigüedad de la casa como un hecho enteramente ecopoético, de interrelación entre los espacios? La pared de la ilusoria casa que forman las ramas del ciprés se confunde con la misma casa que separa el lugar desde el que se mira.

En versos posteriores, el poema juega con la forma en la que el pájaro se confunde con las formas del árbol. El pájaro, que lleva una cresta y que se hace notar al emitir algún sonido desde el centro del árbol, comienza a transformarse en otras figuras. Esto parece suceder a través de un artificio de la mirada:

> Ahora que ha acabado de hablar
> cambia ligeramente de forma
> y es ya más un consternado e incisivo ratón
> o un pequeño caballo – o caballito de mar –
> que el ave soberana de mirada fulmínea
> que es ya otra vez, sostenida exactamente en el centro,

el levitado centro,

de una casa (36)

Dentro de la misma estrofa, que finaliza el poema, el pájaro es un ratón, un caballo, un caballito de mar y, si volvemos al poema anterior, tal vez también se confunda con el paso de las mariposas amarillas del desierto. La figura del pájaro, a través de distintos filtros, en realidad revela una actitud compleja de lo que implica la mirada de quien lo ve: es una mirada que pone en el mismo espacio a sujetos humanos y no humanos. La casa es ambas casas a la vez: la del espacio interior desde el que mira la voz poética, y la casa del pájaro que, a través de la mirada y sus posibilidades, puede ser siempre otra cosa, otro animal.

La retirada del yo en *Marfa,* que sólo vuelve a aparecer de forma explícita en el último poema sobre el ciprés, "Ahora calla y espera (*Ciprés de Monterrey IV)*",[90] culmina con la sustitución del yo lírico por el uso de la deixis, es decir, por la palabra "este". Ya desde antes, en el segundo poema del libro "Enebro ante la ventana" — que es, creo yo, también el poema más hermoso de la obra —, la repetición de la palabra "este" ocupa el lugar del yo en el umbral desde el que se mira. Lo cito completo:

Este árbol que se abre al cielo y al viento

en enredadas ramas,

en densas, torneadas ramas

[90] El poema continúa con la situación del pájaro, que "ahora calla y espera / (ahora que no soy yo sino un breve reflejo / sobre el extenso vidrio que duplica mi imagen), / calla desde ese espacio de infinitud / que se abre, como una pequeña casa, en el denso / y extendido follaje;" (72).

que fluyen
y se empapan de sombras,
que arden desde la tierra,
y se elevan; que enraízan su alto fuego
en la tierra, sus altas llamas;
este árbol suave que se extiende como una ofrenda
e irradia; que guarda
entre su corteza,
en el áureo relato
de su resina,
al sol;
este árbol que nombra, que desdobla su impulso
como un augurio, un aliento
que encarna
y su insondable fuerza;
este árbol ígneo, y vasto,
y entrañable,
y fugaz (10)

En el uso de la palabra "este" y su constante repetición se cristaliza la existencia de un sujeto enunciador. El árbol, que en su nombre contiene todas sus posibilidades retóricas, es decir, la acumulación y gradación de adjetivos que nunca desembocan en algo concreto, ya no es en realidad *un* árbol, sino *este* árbol. Lo mismo pudiéramos leer

en el poema anterior. Lo que Bracho quiere decir a través de la ambigüedad del umbral que ocupa el yo lírico es que no se trata de *una* casa, como dice el poema. Más bien, la casa es *esta* casa, la que existe sólo en la medida en que se confunde con el interior del ciprés.

Con esta operación, que permea todos los textos del libro, Bracho se ubica muy discretamente con respecto a sus sujetos. En "Enebro…", el árbol toma el protagonismo y es la materia que informa el poema. Pero ya no sólo es un árbol como tal, un árbol que permanece como ornamento frente a la ventana por la que se mira. Su fugacidad, la de este árbol, en este preciso instante de lectura, ya no le pertenece sólo al sujeto que lo enuncia: es fugaz por todo lo que lo amenaza, el cambio climático, la mano humana. Es fugaz porque se encuentra, aún, a merced de otros.

El surgimiento de sujetos no humanos

En términos generales, la poética de Coral Bracho en *Marfa, Texas* mantiene dos constantes de su obra anterior: el minucioso trabajo con el ritmo, sinuoso y fluido en estos poemas; y la especial atención a detalles que, en una mirada general, pasarían desapercibidos. Lo dice, con otras palabras, Jorge Ortega en una reseña reciente sobre este libro: las constantes son "la lentitud y el acercamiento" (Ortega n.p.). Su lectura es acertada. Bracho construye, como muestro en las páginas anteriores, una práctica detenida de la contemplación que mucha de la poesía que se escribe en la actualidad en México da por sentada. La revelación de este proceso, en efecto lento y minucioso, está

en la apariencia de encontrar hallazgos en la nada, de posar la mirada en lo aparentemente marginal y hacer de ello la materia central del poema.

Sin embargo, es precisamente también en este punto en el que se equivocan la mayoría de la crítica que se ha escrito sobre esta obra.[91] *Marfa, Texas,* en una primera lectura, es un libro que subraya la importancia de la naturaleza y de la cotidiana relación que tiene un pueblo en el sur de los Estados Unidos con su contexto. Pero tras una lectura detenida, lo que Bracho construye es una compleja red de relaciones que va más allá de la naturaleza como tema y que, retirándose de la lírica de un yo como sujeto de enunciación, pone en primer plano esos objetos que normalmente quedan como telón de fondo.

Sobre todo, Bracho responde a la pregunta que se hace Bruno Latour: ¿cómo incorporar a los objetos de la naturaleza dentro del esquema social y político de lo que los griegos llamaban el *cosmos,* es decir, el mundo común? La respuesta en *Marfa* es: dejándolos surgir como sujetos no humanos, dejándolos temblar en el instante. Y, sobre todo, callando.

Juliana Spahr y el duelo

La escritura de Juliana Spahr se ha convertido en uno de los ejemplos más recurridos para referirse a la reciente tradición de ecopoéticas en los Estados Unidos. Ya desde sus primeros libros, especialmente *Response* (1996), Spahr ha producido una poética que invita, y en ocasiones obliga al lector a ser un partícipe directo de su

[91] Buenos ejemplos de este tipo de lecturas son “Coral Bracho ve la huella de una troca en la olvidada ruta de un pueblo texano”, *Levadura* (octubre de 2015) de Eduardo Zambrano; “Marfa, Texas”, *Siempre!* (octubre de 2015) de Ricardo Muñoz Munguía; y “Marfa, Texas de Coral Bracho”, *Crítica* (febrero de 2016) de Gerardo Lino.

argumento. Para el lector de su obra, la lectura se convierte en una actividad de compenetración: somos cómplices de su discurso, así como de sus consecuencias.

Spahr lleva a los extremos este proceso al escribir *This Connection of Everyone With Lungs* (2005), especialmente con el poema "Poem Written after September 11, 2001". En él, la anáfora se convierte en gradación. El poema va acumulando, o dicho mejor, apilando versos uno por uno, ocupando el espacio de la estrofa. Cito un fragmento:

> There is a space, an uneven space, made by this pattern of bodies.
>
> This space goes in and out of everyone's bodies.
>
> Everyone with lungs breathes the space in and out as everyone
> with lungs breathes the space between hands in and out
>
> as everyone with lungs breathes the space between the hands and
> the space around the hands in and out
>
> as everyone with lungs breathes the space between the hands and
> the space around the hands and the space of the room in and out
>
> as everyone with lungs breathes the space between the hands and
> the space around the hands and the space of the room and the

space of the building that surrounds the room in and out

as everyone with lungs breathes the space between the hands and
the space around the hands and the space of the room and the
space of the building that surrounds the room and the space of
the neighborhoods nearby in and out (*This Connection of Everyone With Lungs* 4-5)

Inevitablemente, el poema nos lleva a la caída. Somos, al mismo tiempo, testigos y partícipes del derrumbe de las Torres Gemelas en el ataque del 11 de septiembre de 2001. El poema, poco a poco, acumula partículas de lenguaje, las apila como un montón de escombros. En este caso en específico, la lectura es también una forma de participación ante el desastre: el poema nos lleva a sepultarnos, a compartir ese mismo espacio que habita el poema. La conexión entre todos quienes tenemos pulmones, como anuncia el título del libro, no es la de estar y ocupar el lugar de esos cuerpos, de esos escombros. Mejor dicho, *somos* esos cuerpos, ese espacio.

Ya desde *This Connection*, Spahr tiene la intuición ecopoética de privilegiar la interconexión entre seres vivos y sus espacios, de evidenciar un mundo que funciona a través de redes de interacción complejas. Pero es en *Well Then There Now* (2011) en que la autora da el viraje hacia una escritura enteramente ecopoética.

Dividida en ocho secciones, esta obra produce un discurso que va del verso a la prosa, del poema al ensayo. Situada principalmente en las islas del estado de Hawai'i donde la autora residió durante años como profesora en la Universidad de Hawaii -

Manoa, los textos de *Well Then* exploran diversas maneras de mostrar la contradicción entre el discurso fabricado alrededor de la industria del turismo y la realidad del ecosistema en el que se encuentra. Tanto en sus “Sonnets” — que Cristina Rivera Garza[92] tradujo al español y que gracias a ella han circulado en México —, como en el en el breve ensayo a manera de epílogo que cierra el poema largo “Things of Each Possible Relation Hashing Against One Another”, Spahr enfatiza este contraste. Cito un fragmento de este último:

> The juxtaposition between the great beauty of Hawai'i and hoy it is also a huge ecological catastrophe with the highest rates of species extinction and endangerment in the United States was always emotionally confusing to me. I couldn't reconcile the coolness of the breeze and the sweet smells from the flowers and the beauty of cliffs and sea with the large amount of death that was happening (70)

En este texto en prosa, que funciona también como un vínculo que lleva al lector hacia el proceso de escritura del libro, la actitud de contraponer la incomparable belleza de las islas con la realidad de la era del Antropoceno es la misma que permea todo el libro. Desde caminar por una calle que forma parte de la historia ecológica, social y política de la isla, como lo es Dole Street[93] en el apartado que lleva su nombre, hasta la

---

[92] Ver “Sonetos”, *Periódico de Poesía.*

[93] Spahr se inserta en este texto como parte de la larga historia del capitalismo en Hawai'i. Caminar por una calle que, a través de un largo proceso de documentación revela la compleja historia colonial de las islas, es un acto también de interdependencia con esa historia: “I need to think about Dole Street's history because I am a part of Dole Street as I walk up a down it. I came to it as part of this history”.

experiencia de duelo por aquello que es irrecuperable en el extenso poema "Gentle Now, Don't Add to Heartache", Spahr no solamente pone en primer plano el surgimiento de sujetos no humanos, sino que evidencia nuestra complicidad en su proceso de desaparición. Al respecto, Margaret Ronda escribe que este libro "reveals not how humans actually encounter the natural world, but how we represent this encounter once it is no longer available to us" (Ronda n.p.).

Propongo que, mediante el uso de la analogía como interdependencia de los sujetos humanos y no humanos, y el énfasis del nombre como acto de conservación ante el desastre ecológico, *Well Then There Now* funciona como un libro de disenso político. A través de estas dos operaciones, Spahr construye una poética en la que los sujetos no humanos, más allá de surgir como agentes sociales, se muestran bajo la constante amenaza de la desaparición.

"Analogy from analogy, analogy of analogy": la interdependencia de un mundo en peligro

Val Plumwood argumenta que el concepto necesario para poder tener un activismo ambientalista ético no es el de la identidad o la unidad con el medio ambiente. En cambio, el concepto que propone es el de solidaridad, ya que "requires not just the affirmation of difference, but also sensitivity to the difference between positioning oneself *with* the other and positioning oneself *as* the other" (cit. en Buell 108). ¿Cómo puede la poesía asumir también esa posición, la de estar *con* y *como* el otro? La respuesta de Spahr es la de construir un lenguaje que, a través de la analogía, revele la densa red de interacciones entre sujetos humanos y no humanos.

En el extenso poema "Things of Each Possible Relation Hashing Against One Another", Spahr explora las posibilidades que tiene el collage para revelar el proceso de interdependencia entre sujetos. Usando la "altavista translation machine",[94] Spahr se usa el trabajo de otros, escrituras relacionadas con la historia del Pacífico y de Hawai'i para crear poemas que contienen pequeños fragmentos y extractos de otros textos. El resultado, después de varios reacomodos, es un poema que emula en sus momentos más afortunados, patrones complejos y en ocasiones ininteligibles que, en palabras de la propia autora, podríamos bien encontrar en los procesos biológicos de las plantas, o tal vez más ampliamente en el ecosistema en general. A través de este procedimiento, Spahr produce una serie de textos que construyen interconexiones poco evidentes:

analogy from analogy
analogy of analogy
caterpillar of the moth
and of the dragonfly
grub of the grasshopper
connection from connection
pinworm of the fly
connection of the connection
egg of the bird

[94] El sistema de traducción Altavista se encontraba en http://world.altavista.com hasta finales de 2011 y a la fecha ya no se encuentra disponible. Funcionaba de manera muy similar a lo que hoy conocemos como los motores de traducción en línea de Google u otros servicios de Internet. Sin embargo, las cualidades de minado y mezcla de textos se han perdido con estos servicios. Una herramienta similar es el Lazarus Text Mining Desk, disponible en http://www.lazaruscorporation.co.uk/cutup/text-mixing-desk

link of the link

life from the life

life of the lifespan

it can’t be otherwise

life of the life span

it cannot be of another way (58)

En el poema, entre las repeticiones y los pasajes yuxtapuestos de forma aparentemente aleatoria, es posible leer dos puntos de vista distintos. La historia del Pacífico implica, precisamente estos dos puntos: la mirada de quien llega por el mar y la del que se encuentra ya en tierra, esperando. En este encuentro, el discurso que se produce es el de la mezcla entre lo nuevo y lo que siempre estuvo ahí. Spahr, a través del uso de la analogía, busca evidenciar este proceso. La red compleja de interacciones que suceden en el texto es consecuencia de la mezcla entre ambos puntos. El huevo es del pájaro, pero también es el gusano de la palomilla o de la libélula. La vida de la vida, dice Spahr, es también el vínculo del vínculo.

El poema, detenidamente, va desenvolviéndose en aquello que llega de fuera, que se mezcla inevitablemente con los elementos que esperan en tierra:

even as one continues to be the various formed assemblies which

are

the problems of the analogy

and even as one also continues to be the seeing of the turnstone

western concepts of government, trade, cash and imposing
the vision from the track
then the introduction of ant and coconut heart rot
while what we are knows the unalike and
while one becomes the various compositions formed by nature
the problem of the analogy
are the sight of the trace
and nature as the way to see the fly-catcher
and the series of large and extremely fast modifications
in the sight of the land (64)

En este punto del texto, Spahr ya no está hablando solamente en términos ecocéntricos: su exploración se vuelca sobre el problema del lenguaje, en especial, sobre el problema que representa el concepto. En otras palabras, lo que llega de fuera son, como ella lo dice, los conceptos occidentales de gobierno, comercio y efectivo. El concepto, como señala antes Ruisánchez sobre el concepto "naturaleza", es un desdoblamiento que funciona como el lente a través del que se mira. El poema nos provee la visión del barco que llega a las costas del Pacífico, como potencia colonizadora, en retrospectiva. Es decir, nos hace partícipe de ese momento en el que el que espera ve a través del concepto "naturaleza", mientras que quienes llegan ven a través del gobierno, el comercio, el dinero. Spahr concluye con la visión en tierra:

the view from land

the firm steadiness of earth
all its plants and all its fresh waters together
the hull of a boat (65)

Si bien este poema pudiera leerse como una exploración retórica de las posibilidades del poema, o incluso como un experimento de minado de textos que, en sus múltiples reacomodos, produce hallazgos afortunados, es importante ver más allá. Este poema funciona, sí como una crítica hacia el encuentro y la nostalgia colonial de las islas de Hawai'i que se explota de manera cotidiana a través de la narrativa que vende la industria del turismo, pero también como algo más. Spahr hace también una crítica aguda al tipo de poesía que se queda sólo en la contemplación, que no va más allá. Este tipo de poesía de la naturaleza que expone la diversidad de fauna y flora que está a la mano se queda corta: obvia las condiciones detrás de la posibilidad de verlas.

Al final, Spahr construye una poética que analiza, más allá de la contemplación o de la belleza aislada de las plantas o los animales, las complejas relaciones y divisiones entre sujetos humanos y no humanos. En palabras de Laurel Peacock, lo que aprendemos de los procesos geológicos en el Antropoceno — de los cuales somos nosotros la principal fuerza —, es literalmente un autodescubrimiento: "we are the elements of which we are made, including language, particles of earth, sediments from ancient rivers" (95). Desentramar las capas de ese significado humano implica, entonces, considerar lo material y lo semiótico al mismo tiempo.

El nombre de los otros

La pérdida de la independencia del concepto de naturaleza involucra también el hecho de aceptar que, de una u otra manera, el encuentro con ese desdoblamiento se ha vuelto imposible. Aunque sea sólo una ilusión, o incluso una mera reflexividad retórica, la presencia de la naturaleza como ese Otro inacabable e inabarcable resultaba reconfortante. Marcella Durand lo argumenta mejor: “Nature has changed from a perceptually exploitable Other — most easily compared to a book to be decoded by the (human) reader — to something intrinsically affected by humans. We ourselves are the wilderness destroying the very systems of which we are part of, in a role we utterly do not understand” (117).

En la poesía de Spahr hay un duelo por ese momento inicial, por ese encuentro irrecuperable de armonía con lo externo, con ese Otro. El recorrido de *Well Then There Now* culmina en la sensación de duelo, de melancolía por lo perdido. Su poema “Gentle Now, Don’t Add to Heartache”, poema largo dividido en cinco partes, evidencia que somos nosotros quienes hemos producido la situación presente.

El texto comienza con ese primer momento. Cito un fragmento:

> We come into the world and there it is.
> We come into the world without and we breathe it in.
> We come into the world and begin to move between the brown and
> the blue and the green of it (124)

El poema nos ubica en el momento preciso en el que aparecemos. Es notable el pronombre: nosotros, uno y todos, aparecemos y el mundo está a la mano. Spahr nos enseña que ese encuentro inicial es de completa interdependencia. Sí, el mundo está ahí y *somos* el mundo. Y ese ser en y con el mundo se traduce en un acto de amor:

> We loved the stream.
> And we were of the stream.
> And we couldn't help this love because we arrived at the bank of the stream, and began breathing and the stream was various and full of information and it changed our bodies with its rotten with its cold with its clean with its mucky with fallen leaves with its things that bite the edges of the skin with its leaves with its sand and dirt with its pungent at moments with its dry and prickly […] (125)

Hay un imperativo ético en el efecto de retirar la puntuación. La manera en la que el texto encarna la entrada del cuerpo al agua, la copertenencia de lo que hay en ese cuerpo y lo que hay en el arroyo, es el discurso ininterrumpido. Lo que nos muestra Spahr es que la materia del poema es a la vez su procedimiento: entramos, también, en el poema. Pero esto, esta interdependencia es precisamente aquello que hemos perdido. Mick Smith asevera que, para poder en realidad tomar una postura ética ante el desastre ecológico, pero específicamente ante la consecuencia irrecuperable de la extinción, es adoptar una postura de amor por el otro, por ese otro que hemos perdido para siempre: "Ethics conserves and sustains the other in love, it resists the desire to assimilate difference, to possess the other, to make them fit within the limits we might want to

prescribe. The ethical is an *opening* through which the 'other' is made manifest in its irreductible difference to ourselves" (Smith 362). Es precisamente esto lo que hace Spahr en este poema: sostiene ese imperativo ético al borrar el límite entre el cuerpo humano y el cuerpo de agua.

Esta operación se intensifica al momento de privilegiar el nombre de los elementos de la naturaleza en el poema. En la tercera parte, que contiene el verso que le da nombre al texto y que se repite acumulando los diferentes sujetos del poema, Spahr reproduce la estructura de una canción de cuna:

> We sang gentle now.
> Gentle now clubshell,
> don't add to heartache.
> Gentle now warmouth, mayfly nymph,
> don't add to heartache.
> Gentle now willow, freshwater drum, ohio pigtoe,
> don't add to heartache.
> Gentle now walnut, gold fish, butterfly, striped fly larva,
> don't add to heartache.
> Gentle now black fly larva, redside dace, tree-of-heaven, orange-
> foot pimpleback, dragonfly larva,
> don't add to heartache. […] (131)

La anáfora funciona para enumerar los nombres de aquellos sujetos no humanos que se encuentran amenazados por la condición del Antropoceno. Ante el desastre ecológico, el sólo hecho de nombrar se convierte en un acto de conservación, de restablecimiento del valor intrínseco del árbol o el insecto. De hecho, la gran mayoría de los animales y plantas que nombra el poema se encuentran en peligro de extinción. Esto implica también una actitud ética y política. Como asevera Smith, si aquellos que hemos perdido, los seres extintos, ya no pueden hablar por sí mismos, "their survival is ensured only through a symbolic (ex) appropriation of their agency", es decir, sobreviven solamente a través del lenguaje de otros. Esto es especialmente cierto para aquellos que no tienen descendencia. En otras palabras, sólo el lenguaje queda para aquellos que no tienen legado biológico para el futuro (Smith 361).

En suma, Juliana Spahr construye un lenguaje que busca poner en perspectiva la condición de los sujetos humanos en contraste con los sujetos no humanos. Su escritura es una escritura del duelo, pero también de complicidad. Dice: "We let chlorine, magnesium, sulfate, manganese, iron, nitrite / nitrate, aluminum, suspended solids, zinc, phosphorus, fertilizers, / animal wastes, oil, grease, dioxins, heavy metals and lead go / through our skin and into our tissues" (131). Y esto nos hizo cómplices y causa.

Bibliografía

30 años del VIH-SIDA. Perspectivas desde México. Centro de Investigación en Enfermedades Infecciosas (CIENI)-Fundación México Vivo, 2011.

Agamben, Giorgio. *Idea of Prose.* SUNY Press, 1995.

---. *State of Exception.* The University of Chicago Press, 2005.

---. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica,* no. 73, 2011, pp. 249-264.

Aguayo, Sergio. *La transición en México: una historia documental.* Fondo de Cultura Económica, 2010.

Aguilar Mora, Jorge. *Esta tierra sin razón y poderosa.* Fondo de Cultura Económica, 1986.

Aguinaga, Luis Vicente de. *De la intimidad. Emociones privadas y experiencias públicas en la poesía mexicana.* Fondo de Cultura Económica, 2016.

Aguirre Darancou, Iván Eusebio. *Consuming Bodies: Countercultural Citizens of Mexican Capitalism in the 20th Century.* Tesis doctoral, Washington University in St. Louis, 2017.

Aitken, Rob. "Neoliberalism and Identity: Redefining State and Society in Mexico". *Dismantling the Mexican State?,* editado por Rob Aitken, Nikki Craske, y David E. Stansfield, Palgrave Macmillan, 1996, pp. 24-38.

Alanís Pulido, Armando. *Balacera.* Tusquets Editores, 2016.

Alarcón Segovia, Donato y Samuel Ponce de León Rosales, editores. *El SIDA en México: veinte años de la epidemia.* El Colegio Nacional, 2003.

Alemany Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana.* Universidad de Alicante,

1997.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities.* Verso, 1983.

Arrojo, Rosemary. "Translation, Transference, and the Attraction to Otherness--Borges, Menard, Whitman". *diacritics,* vol. 34, no. 3, 2004, pp. 31-53.

Astorga, Luis. *Mitología del "narcotraficante" en México.* Plaza y Valdés, 1995.

Badiou, Alain. *The Age of the Poets.* Verso, 2014.

Balachandran Orihuela, Sharada y Andrew Carl Hageman. "The Virtual Realities of US/Mexico Border Ecologies in *Maquilopolis* and *Sleep Dealer*". *Environmental Communication,* vol. 5, no. 2, 2011, pp. 166-186.

Ballester, Ignacio. "Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto". *Poesía Mexicana Contemporánea,* 11 diciembre 2016, poesiamexicanacontemporanea.blogspot.com/2016/12/te-diria-que-fueramos-al-rio-bravo.html. Acceso 12 mayo 2018.

Balibar, Etienne. *Politics and The Other Scene.* Verso, 2002.

Barrera, Cordelia E. "Cyborg Bodies, Strategies of Consciousness, and Ecological Revolution in the Mexico-US Borderlands". *Chicana/Latina Studies,* vol. 14, no. 1, 2014, pp. 28-55.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso.* Trad. Eduardo Molina, Siglo Veintiuno Editores, 1982.

Bautista, Juan Carlos. *Cantar del Marrakech.* CONACULTA-Verdehalago, 2005.

Beasley-Mirray, Jon. *Posthegemony. Political Theory and Latin America.* University of Minnesota Press, 2010.

Beckmann, Ericka. "Sujetos insolventes: José Asunción Silva y la economía

transatlántica del lujo”. *Revista Iberoamericana,* vol. LXXV, no. 228, 2009, pp. 757-772.

Benítez Manaut, Raúl. “Seguridad nacional y transición política. 1994-2000”. *Foro Internacional,* vol. 41, no. 4, 2001, pp. 963-991.

Bloom, Paul. *Against Empathy. The Case for Rational Compassion.* Harper Collins, 2016.

Bohórquez, Abigael. *Poesía reunida e inédita.* Instituto Sonorense de Cultura, 2016.

---. *Noroestiada. Textos dramáticos.* Ed. Hugo Salcedo, CONACULTA-INBA-CAEN-CECUT, 2009.

Bonneuil, Christophe y Jean-Baptiste Fressoz. *The Shock of the Anthropocene.* Traducción por David Fernbach. Verso, 2016.

Bosteels, Bruno. “The Mexican Commune”. Forthcoming.

---. “State or Commune: Viewing the October Revolution from the Land of Zapata”. Forthcoming.

Bracho, Coral. *La voluntad del ámbar.* Era, 1998.

---. *Huellas de luz.* Era, 2006.

---. *Cuarto de hotel.* Era, 2007.

---. *Firefly Under the Tongue. Selected poems of Coral Bracho.* Traducción por Forrest Gander. New Directions Books, 2008.

---. *Si ríe el emperador.* Era, 2010.

---. *Marfa, Texas.* Era-UNAM, 2015.

Bryson, J. Scott. *Ecopoetry. A Critical Introduction.* University of Utah Press, 2002.

Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination.* Blackwell Publishing, 2005.

Bustamante Bermúdez, Gerardo, compilador. *Dramaturgia reunida de Abigael Bohórquez.* Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2014.

---. "Abigael Bohórquez, el poeta que clama en el desierto". *Abigael Bohórquez. Poesía reunida e inédita.* Instituto Sonorense de Cultura, 2016, pp. 5-37.

---. "Juan Bañuelos y Abigael Bohórquez: la poesía como resistencia y representación social". *Acta Poética,* vol. 37, no. 2, 2017, pp. 87-115.

---. "De amor échele un oxo, fablel'e y allegueme" Parodia de algunos tópicos medievales y renacentistas en *Navegación en Yoremito* de Abigael Bohórquez". *Literatura Mexicana,* vol. 28, no. 1, 2017, pp. 117-138.

Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* Traducido por Bernardo Moreno Carrillo, Editorial Paidós, 2010.

Butler, Judith y Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political.* Polity, 2013.

Cano, Arturo. "Solidaridad es Salinas". Romero, pp. 81-110.

Cárdenas, Cuauhtémoc. "Llamamiento al Pueblo Mexicano". *Proceso,* no. 625, 24 octubre 1988, pp. 64-65.

Carroll, Amy Sara. "From *Papapapá* to *Sleep Dealer:* Alex Rivera's undocumentary poetics". *Social Identities,* vol. 19, no. 3-4, pp. 485-500.

Chávez, Jorge Humberto. *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto.* Fondo de Cultura Económica, 2013.

Contreras Natera, Miguel Ángel. *Crítica a la razón neoliberal: del neoliberalismo al*

posliberalismo. Akal, 2015.

Cluff, Benjamin. *Mexico in Ruins: Metaphors of Ruins and Ruination in Twentieth-Century Mexican Poetry.* Tesis doctoral, University of California, Irvine, 2016.

Crutzen, Paul. “Geology of Mankind”. *Nature,* no. 415, 2002, pp. 23.

Cruz Arzábal, Roberto. “Dos formas de lo político en la poesía reciente”. *Tierra Adentro,* 29 Feb 2015, tierraadentro.cultura.gob.mx/dos-formas-de-lo-politico-en-la-poesia-reciente/. Acceso 14 marzo 2017.

Cuéllar, Margarito. “Poesía y balas”. *Nexos,* 2017, pp. 88-90.

Dalton, David. “*Robo Sacer:* ‘Bare Life’ and Cyborg Labor Beyond the Border in Alex Rivera’s *Sleep Dealer*”. *Hispanic Studies Review,* vol. 1, no. 1, 2016, pp. 15-29.

Dautrey, Philippe. “Precariedad de la sociedad, segmentación de la política social: el caso de México”. *European Review of Latin American and Caribbean Studies,* no. 94, 2013, pp. 25-42.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer.* Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

De León, Jason. *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail.* University of California Press, 2015.

Derrida, Jacques. “Hostipitality”. *Angelaki,* 2000, pp. 3-17.

Docter, Mary. “José Emilio Pacheco: A poetics of reciprocity”. *Hispanic Review,* 2002, pp. 373-392.

Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *Translating the Queer. Body Politics and Transnational Conversations.* Zed Books, 2016.

Domingo, Claudina. "Debilidad y fuerza del testimonio". *Confabulario,* 29 junio 2013, confabulario.eluniversal.com.mx/debilidad-y-fuerza-del-testimonio/. Acceso 20 mayo 2018.

Durand, Marcella. "The Ecology of Poetry", en *)((eco(lang)(uage(reader)),* editado por Brenda Iijima, Portable Press at Yo-Yo Labs-Nightboat Books, 2010, pp. 114-124.

Espina, Eduardo. "*Neo-no-barroco* o *Barrococó*: hacia una perspectiva menos inexacta del neobarroco". *Revista Chilena de Literatura,* no. 89, 2015, pp. 133-156.

Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad.* Amorrotu Editores, 2003.

Fabre, Luis Felipe. *Sodomía en la Nueva España.* Editorial Pre-Textos, 2010.

Figueroa, Iván. *Antípodas: Dos instantes fundacionales en la poética de Abigael Bohórquez.* Instituto Sonorense de Cultura, 2012.

Flores, Malva. *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto".* Universidad Veracruzana, 2010.

Gander, Forrest. "The Future of the Past: The Carboniferous & Ecopoetics". *Chicago Review,* vol. 56, no. 3, 2011, pp. 216-221.

Gordon, Samuel. "Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)". *Revista Iberoamericana,* 56, no. 150, 1990, pp. 255-266.

---. "Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin de siglo". *Graffylia,* no. 3, 2004, pp. 129-142.

Gordus, Andrew M. "Silence and Celebration: Queer Markings in the Poetry of Abigael Bohórquez". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos,* Vol. 15, no. 1, 1999, pp. 131-

150.

Harman, Graham. *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures.* Zero Books, 2010.

Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism.* Oxford University Press, 2005.

Higashi, Alejandro. "Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1985". *Literatura Mexicana,* vol. 25, no. 2, 2014, pp. 49-74.

---. *PM/XXI/360º. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura.* Universidad Autónoma Metropolitana/Tirant Humanidades, 2015.

Hufkens, Koen, Paul Scheunders y Reinhart Ceulemans. "Ecotones in vegetation ecology: methodologies and definitions revisited". *Ecological Research,* no.24, 2009, pp. 977-986.

Hume, Angela. "Imagining Ecopoetics: An Interview with Robert Haas, Brenda Hillman, Evelyn Reilly and Jonathan Skinner". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* vol. 19, no. 4, 2012, pp. 751-766.

Jaime, Edna. "Fox's Economic Agenda: An Incomplete Transition". Rubio y Kaufam Purcell, pp. 35-64.

Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions.* Verso, 2005.

Karageorgou-Bastea, Christina. "Abigael Bohórquez o la voz sobre la Frontera". *Romance Quaterly,* vol. 53, no. 2, 2006, pp. 144-160.

Klahn, Norma. "From Vision to Apocalypse: The Poetic Subject in Recent Mexican

Poetry". *Studies in 20th Century Literature,* vol. 14, no., 1990, pp. 81-93.

Knight, Alan. "Salinas and Social Liberalism in Historical Context". Aitken et al., pp. 1-23.

La Biblia. Reina Valera 1960, Grupo Nelson, 2006.

"Lannan Residency Program". *Lannan Foundation.* Acceso 2 noviembre 2016. http://www.lannan.org/programs/residency/.

Lares, Ismael. *Abigael Bohórquez: la creación como catarsis.* Tierra Adentro, 2012.

---. "Los perros tienen alma, Abigael Bohórquez y Miguel Guardia: un análisis intertextual". *Academia.edu,* Universidad Juárez del Estado de Durango, 2014.

Latour, Bruno. *Politics of Nature. How To Bring the Sciences into Democracy.* Traducción por Catherine Porter. Harvard University Press, 2004.

Lawson, Chappel. "Unfinished Transition: Democratization and Authoritarian Enclaves in Mexico". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos,* vol. 16, no. 2, 2000, pp. 267-287.

Leal Martínez, Alejandra. "De pueblo a sociedad civil: el discurso político después del sismo de 1985". *Revista Mexicana de Sociología,* 76, no. 3, 2014, pp. 441-469.

Lemus, Rafael. "La nación está en otra parte: cultura y neoliberalismo en México (1977-1996)". Tesis doctoral, CUNY Academic Works, 2017.

Lugo, Alejandro. "Maquiladoras, Gender, and Culture Change". *Fragmented Lives, Assembled Parts,* University of Texas Press, 2008, pp. 69-89.

Lumbreras, Ernesto. "Anecdotario floral de Rubén Bonifaz Nuño". *Tiempo en la casa,* no. 28, 2016.

Macías, Sergio. "La llegada del estilo camp a Latinoamérica". *Anuari de Filologia.*

Llengües I Literatures Modernes, no. 5, 2015, pp. 57-70.

Manrique, Jorge. "Coplas a la muerte de su padre". *Poesía.* Ed. de Vicente Beltrán, Real Academia Española, 2015.

Manríquez Durán, Miguel. *Abigael Bohórquez: pasión, cicatriz y relámpago.* La Voz de Sonora, 1999.

Matos Moctezuma, Eduardo. "El decir de las piedras. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua". *Arqueología Mexicana,* no. 134, 2004, pp. 22-33.

Martí, José. "El poeta Walt Whitman". *Obras completas,* Editorial Nacional de Cuba, vol. 13, 1963-1973, pp. 129-143.

Martos, Marco y Elsa Villanueva. "Introducción a Trilce". *Trilce.* César Vallejo, PEISA, 1987.

Mbembe, Achille. "Necropolitics". *Public Culture,* 2003.

McGahan, Jason. "To Kill a Journalist. The unsolved murder of Armando Rodríguez". *Texas Observer,* 24 enero 2013, texasobserver.org/to-kill-a-journalist. Acceso 16 febrero 2018.

McKibben, Bill. *The End of Nature.* Anchor Books, 1999.

McMahon, Gary. *Camp in Literature.* McFarland, 2006.

Molloy, Sylvia. "His America, Our America: José Martí Reads Whitman". *Modern Language Quarterly,* vol. 57, no. 2, 1996, pp. 369-379.

Monsiváis, Carlos. *"No sin nosotros" Los días del terremoto 1985-2005,* Ediciones Era, 2005.

Moreno Soto, Armando. "A cincuenta años del movimiento estudiantil y popular de 1967 en Sonora". *Revista Doxa.* Vol. 6, no. 11, 2016.

Morton, Timothy. *Ecology without nature. Rethinking Environmental Aesthetics.* Harvard University Press, 2007.

Negrín, Edith y Álvaro Ruiz Abreu. *Pasión por la palabra. Homenaje a José Emilio Pacheco.* UNAM-UAM, 2013.

Núñez Noriega, Guillermo. *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual.* Universidad de Sonora-El Colegio de Sonora, 1994.

---. "Masculinidad, ruralidad y hegemonías regionales: reflexiones desde el norte de México". *Región y sociedad,* no. 5, 2017, pp. 75-113.

Olvera, Alberto J. "The Elusive Democracy: Political Parties, Democratic Institutions and Civil Society in Mexico". *Latin American Research Review,* vol. 45, pp. 78-107.

Ortega, Jorge. "Aridez y cornucopia". *Confabulario.* 3 de diciembre de 2015, http://confabulario.eluniversal.com.mx/aridez-y-cornucopia/.

Oviedo, José Miguel. "José Emilio Pacheco: La poesía como 'Ready-Made'". *Hispamérica,* vol. 5, no. 15, 1976, pp. 39-55.

Pacheco, José Emilio. *Miro la tierra.* Era, 1986.

---. *El reposo del fuego.* Era, 1966.

---. *Islas a la deriva.* Era, 1975.

---. *Inventario. Antología,* Vol. I-III, Era, 2017.

Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto.* Almadía, 2010.

Páez Varela, Alejandro. *Corazón de Kalashnikov.* Planeta, 2009.

---. *El reino de las moscas.* Alfaguara, 2012.

---. *Música para perros.* Alfaguara, 2013.

Paley, Dawn. *Drug War Capitalism.* AK Press, 2014.

Parra, Eduardo Antonio. “La tradición del norte”. *Norte. Una antología,* Parra compilador, Ediciones Era/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015, pp. 9-18.

Peacock, Laurel. “SAD in the Anthropocene: Brenda Hillman’s Ecopoetics of Affect”, *Environmental Humanities,* 2012, pp. 85-102.

“Presidente Fox: para las mujeres de Ciudad Juárez”, *Proceso,* no. 1373, 23 febrero 2003, pp. 57.

Ramírez, Israel. “Treinta años de poesía en México: 1980-2010, dos acercamientos, múltiples preguntas”. *Historia crítica de la poesía mexicana,* editado por Rogelio Guedea, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 264-278.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible.* Trad. Gabriel Rockhill. Continuum, 2004.

Ríos, Bruno. Reseña de *Espejo de doble filo. Antología binacional de poesía sobre la violencia Colombia-México,* editado por Iván Trejo. *Hiedra,* no. 4, 2015, pp. 87-88.

---. “El aparato de Estado en dos películas mexicanas”. *Literal Latin American Voices,* 3 agosto 2015, literalmagazine.com/el-aparato-de-estado-en-dos-peliculas-mexicanas-recientes/.

---. “El 68 desde el norte”. *Proyecto Puente,* 8 octubre 2018, proyectopuente.com.mx/2018/10/08/el-68-desde-el-norte/

Rivera, Alex, director. *Sleep Dealer.* Maya Entertainment, 2008.

Rivera Garza, Cristina. *Dolerse. Textos de un país herido.* Sur+ Editores, 2015.

---. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación.* Tusquets Editores, 2013.

Romero, César, editor. *Salinas a juicio,* Planeta, 1995.

Ronda, Margaret. "Mourning and Melancholia in the Anthropocene". *Post45,* 2013, http://post45.research.yale.edu/2013/06/mourning-and-melancholia-in-the-anthropocene/.

Rubio, Luis y Susan Kaufam Purcell, editores. *Mexico Under Fox.* Lynne Rienner Publishers, 2004.

Rubio, Luis. "Democratic Politics in Mexico: New Complexities". Rubio y Kaufam Purcell, pp. 5-34.

Ruisánchez Serra, José Ramón. *Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano,* Fondo de Cultura Económica, 2012.

---. *Pozos.* Era, 2015.

---. "La relectura como ética: contracatacresis en la poesía de José Emilio Pacheco". Negrín y Ruiz Abreu, pp. 155-166.

---. "La nitidez y el no-todo: una lectura de *Marfa, Texas*". XXVI Congreso Annual AILCFH, 12 noviembre 2016, University of Houston, Houston, TX. Ponencia.

---. *La reconciliación: Bolaño y la literatura de amistad en América Latina.* UNAM, 2018.

---. "Maneras de estar juntos: cinco lecciones de teoría que nos estaban esperando". Coloquio 50 años del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, mayo 2018, Teatro Antonio Leal y Romero, Aguascalientes, Aguascalientes. Ponencia magistral.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Siglo XXI Editores, 2005.

Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012.* Vanderbilt UP, 2014.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World.* Oxford UP, 1985.

Schettino, Macario. "El interregno: México 1997-2012". *Nexos,* 2012, pp. 13-17.

Sefamí, Jacobo. "Dos poetas y su tiempo". *Dactylus,* no. 6, 1986, pp. 55-60.

---. "Trilce (Ed. de Julio Ortega)". *Revista Chilena de Literatura,* no. 40, 1992, pp. 160-161.

Smith, Mick. "Environmental Anamnesis: Walter Benjamin and the Ethics of Extinction", *Environmental Ethics*, 2001, pp. 359-376.

Solnit, Rebecca. *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster.* Penguin Books, 2009.

Spahr, Juliana. *Response.* Sun & Moon Books, 1996.

---. "Sonnets", *Periódico de Poesía,* Traducción por Cristina Rivera Garza, no. 40, 2011.

---. *This Connection of Everyone With Lungs.* University of California Press, 2005.

---. *Well Then There Now.* Black Sparrow, 2011.

Stockebrand, Marianne, Donald Judd, y Rudi Fuchs. *Chinati: the vision of Donald Judd.* Chinati Foundation, Yale University Press, 2010.

Strejilevich, Nora. "Testimony: Beyond the Language of Truth". *Human Rights Quarterly,* no. 28, 2006, pp. 701-713.

Tarica, Estelle. "Victims and Counter-Victims in Contemporary Mexico". *Política Común,* vol. 7, 2015, n. p.

Tapia Conyer, Roberto et al. "Evolución de la epidemia del SIDA en México". Alarcón

Segovia y Ponce de León Rosales, pp. 19-47.

Tejada, Roberto. *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment.* University of Minnesota Press, 2009.

---. *Todo en el ahora.* Libros Magenta-Conaculta, 2015.

Torres, Samaí. "Una memoria poética de Ciudad Juárez". *Diario El Heraldo,* 30 octubre 2015. Acceso 18 mayo 2018.

Toufic, Jalal. *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster.* Forthcoming Books, 2009.

Uribe Zúñiga, Patricia, et al. "Respuesta Institucional al VIH/SIDA. 20 años de historia". Alarcón Segovia y Ponce de León Rosales, pp. 203-268.

Valdés-Villalva, Guillermina. "La desmitificación de la frontera". Valenzuela, José Manuel. *Entre la magia y la historia.* El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés Editores, 2000, pp. 357-368.

Vallejo, César. *Trilce.* Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922.

Verani, Hugo J. "José Emilio Pacheco: La voz complementaria". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 24, no. 47, 1998, pp. 281-292.

Villagómez Castro, Berenice. *De la utopía de la solidaridad al dolor del cambio: discursos alrededor de un terremoto.* Dissertation, University of Toronto, 2009.

Whitman, Walt, E. Folsom y C. Merrill. *Song of Myself: With a Complete Comentary.* University of Iowa Press, 2016.

Yépez, Heriberto. "Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez". *Historia crítica de la poesía mexicana,* editado por Rogelio Guedea, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 48-69.

Zapata, Miguel Ángel. "Desde el país de la reescritura infinita". *Nexos,* 2003, pp. 91-92.

Zavala, Oswaldo. "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives". *Comparative Literature,* vol. 66, no. 3, 2014, pp. 340-360.

---. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México.* Malpaso Ediciones, 2018.